

王光祈文集

音乐卷

[上]

四川音乐学院
成都市温江区人民政府 编

四川出版集团
巴蜀书社

·王光祈文集·

WANGGUANGQI WENJI



王光祈文集

音乐卷

[上]

四川音乐学院
成都市温江区人民政府 编

四川出版集团
巴蜀书社

《王光祈文集》编辑委员会

主　任　柴永柏　敖昌群　田　蓉
顾　问　韩立文　毕　兴
主　编　敖昌群
副主编　易　柯
统　筹　胡扬吉
编　委　（以姓氏汉语拼音为序）
敖昌群　包德述　毕　兴　柴永柏　甘绍成　韩立文
胡扬吉　李明田　李兴梧　廖　勇　帅　仑　田　蓉
王晓刚　杨　晓　易　柯　赵崇华　朱江书

《王光祈文集》编辑小组

（以下均以姓氏汉语拼音为序）

音 乐 卷：包德述　何　弦　李兴梧　李正彧
刘　英　杨　晓　朱江书
时政文化卷：李明田　吴丽君　赵崇华
中国近代外交史料译文卷：廖　勇
附　　录：毕　兴　韩立文　胡扬吉
编辑助理：冯志飞　蒲薪竹



王光祈（1892-1936）



五四时期的王光祈



旅德时期的王光祈



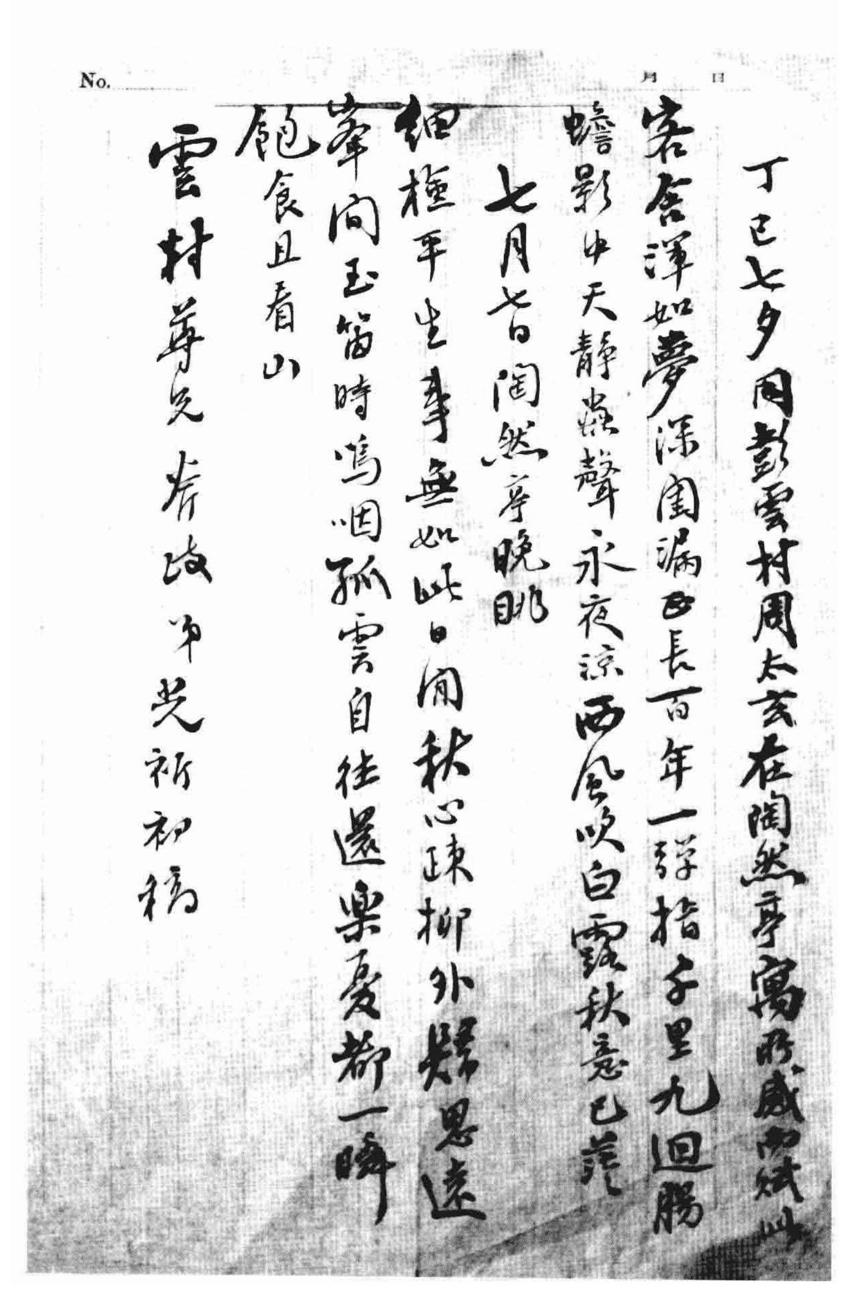
五四时期的王光祈



王光祈在德国法兰克福与少年中国学会会员合影
前排：王光祈（右一）、曾琦（右二）、李璜（左一）；
后排：魏嗣銮（右三）、沈怡（右二）



1920年7月在德国法兰克福郊外
宗白华（左一）、王光祈（左二）、
魏嗣銮（左三）、李璜（右三）


No.　　月　日

丁巳七夕同彭雲村周太玄在陶然亭寓所感而賦此

客舍渾如夢深閨漏正長百年一彈指千里九迴腸

蟾影中天靜蟲聲永夜涼西風吹白露秋意已蒼

七月廿日陶然亭晚眺

細檻平生事無如此日閒秋心疎柳外歸思遠

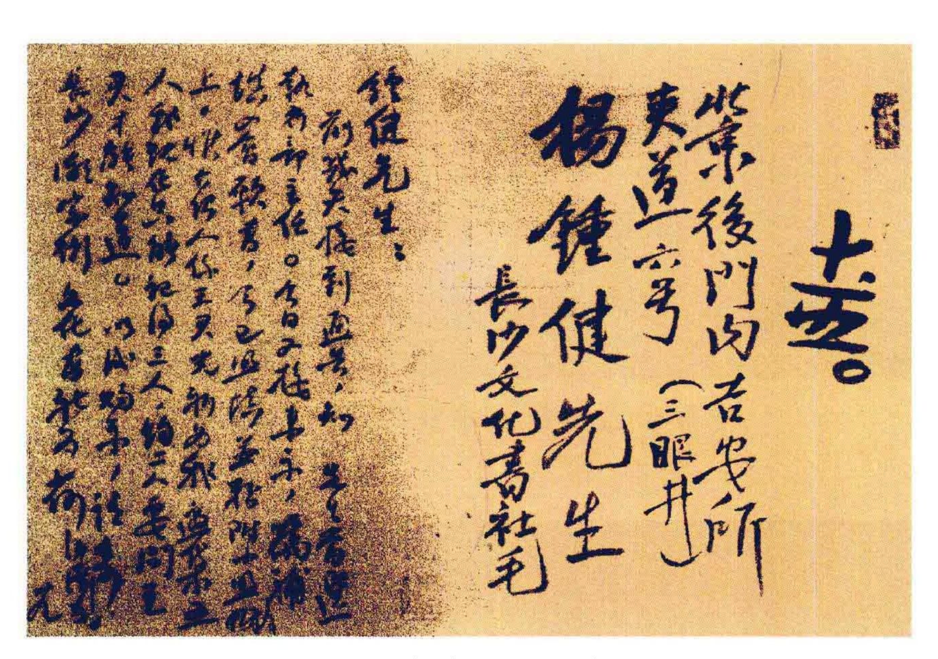
峯間玉笛時鳴咽孤雲自往還樂憂都一瞬

飽食且看山

雲村尊兄斧政　弟光祈初稿

王光祈手迹

(少年中国学会会员彭云生之孙女彭庸女士首次提供)



北京後門内吉安所
夷道六號（三眼井）
楊鍾健先生
長沙文化書社毛

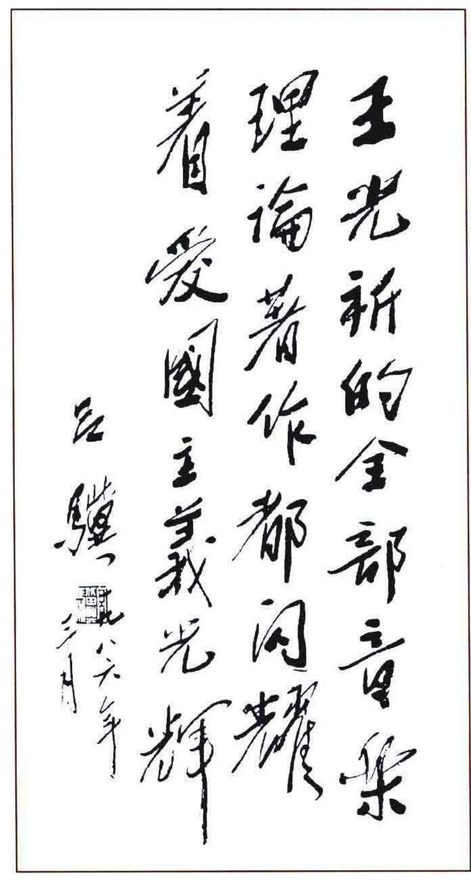
毛泽东致杨钟健书
（信中提及王光祈系毛泽东入少年中国学会介绍人）



坐落于四川音乐学院的王光祈碑亭



坐落于温江的王光祈纪念馆



王光祈的全部音乐理论著作都闪耀着爱国主义光辉

吕骥 一九八六年三月

吕骥题词

王光祈先生在音乐学、音乐史学诸方面的创造性劳动，愈经时间检验，愈显示其不朽光辉。正是：历史是一切学问的最好的鉴定人。

赵沨 丙寅初夏。北京。

赵沨题词

王光祈先生的全部音乐著作，在当时曾给我们一代以莫大启蒙。今天刊行文集将给当代以至今后的人们以同样的启蒙。

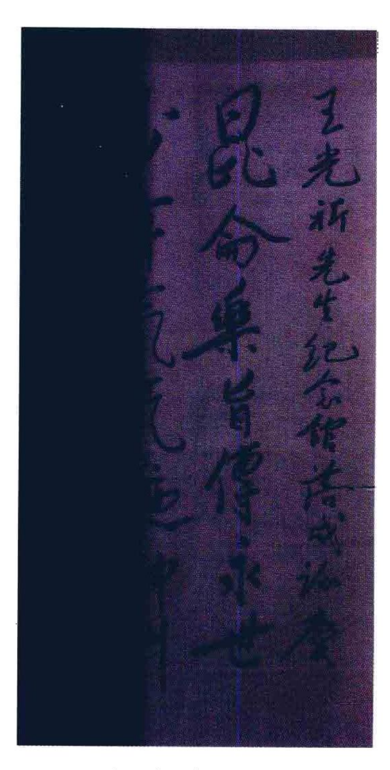
缪天瑞

一九八六年三月

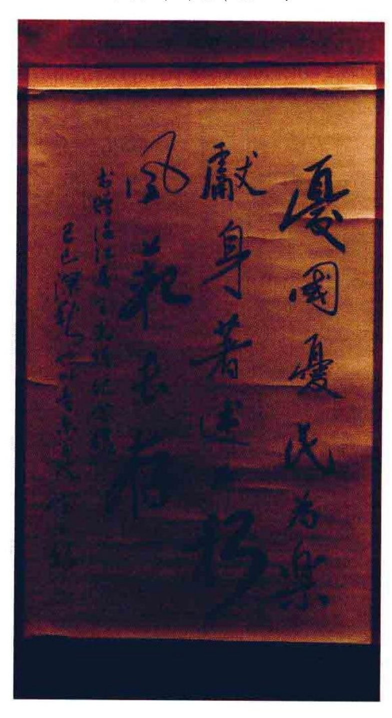
缪天瑞题词



廖辅叔题词



赵宋光题词

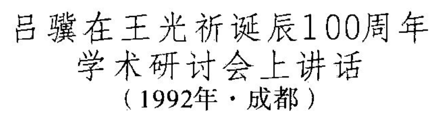


宋大能题词



首届王光祈学术研讨会
在四川音乐学院举行
（1984年·成都）



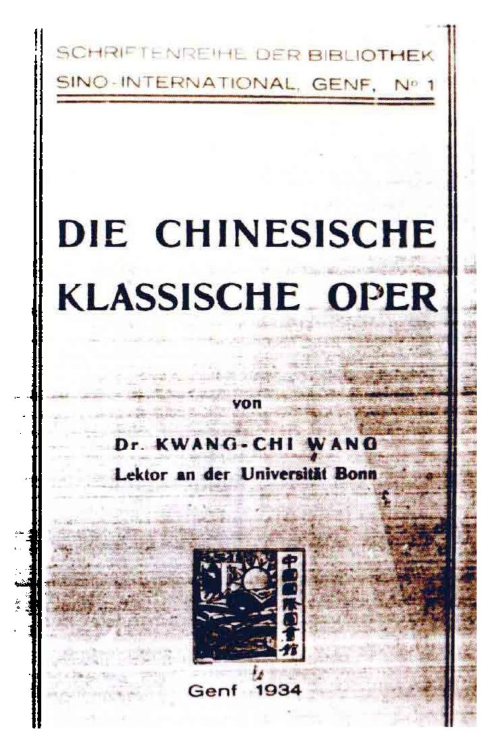

吕骥在王光祈诞辰100周年
学术研讨会上讲话
（1992年·成都）



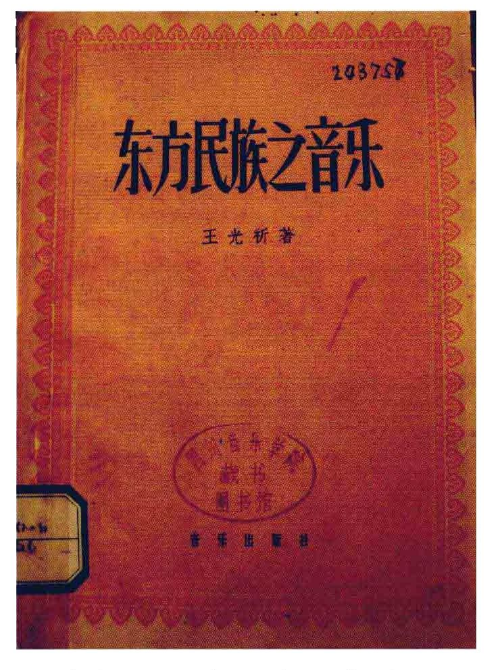
黄翔鹏(前排右二)在王光祈诞辰100周年
学术研讨会上讲话
（1992年·成都）



纪念王光祈诞辰110周年大会
暨首届光祈音乐节参会
代表合影（2002年·温江)



王光祈博士论文封面书影



《东方民族之音乐》书影



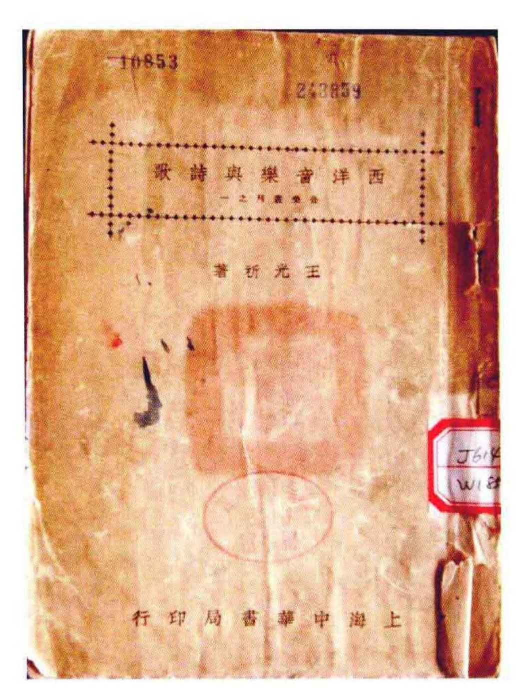
《东西乐制之研究》书影



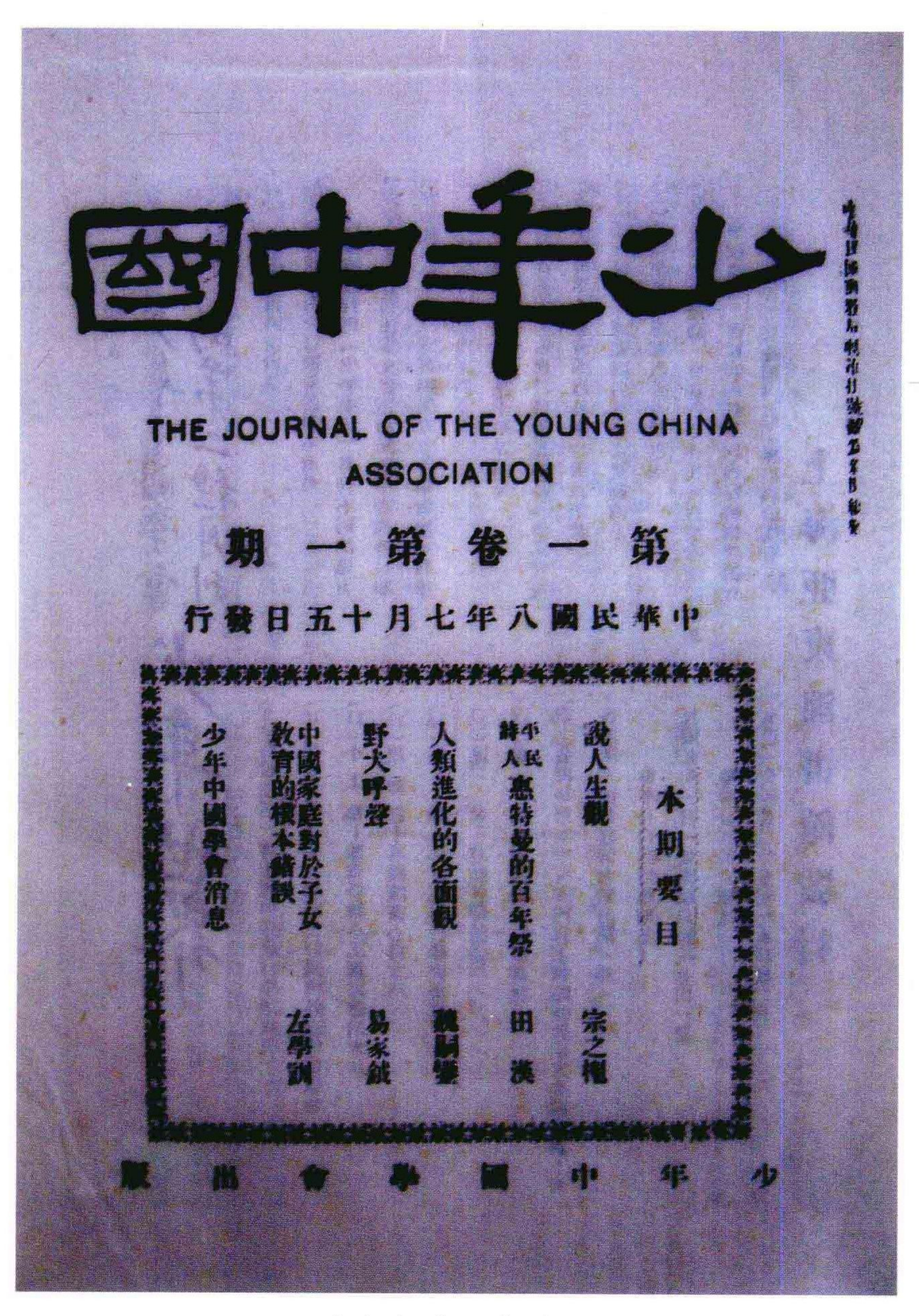
《中国音乐史》书影



《西洋音乐史纲要》书影



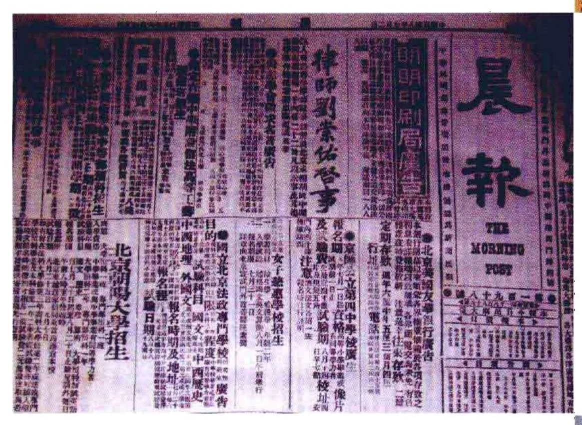
《西洋音乐与诗歌》书影


少年中國
THE JOURNAL OF THE YOUNG CHINA ASSOCIATION
第一卷第一期
中華民國八年七月十五日發行
本期要目
說人生觀 宗之櫆
平民詩人惠特曼的百年祭 田漢
人類進化的各面觀 魏嗣鑾
野犬呼聲 易家鉞
中國家庭對於子女教育的根本錯誤 左學訓
少年中國學會消息
少年中國學會出版

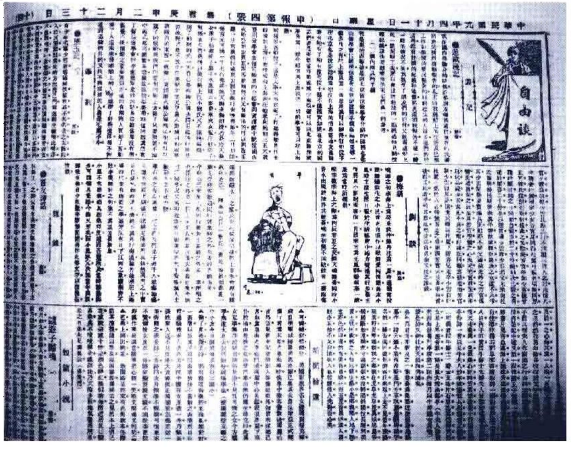
《少年中国》书影



《每周评论》



《晨 报》



《申 报》



《王光祈旅德存稿》书影



《德国人之婚姻问题》书影



《经济战争与战争经济》书影

辛亥革命與列強態度

王光祈譯

上海中華書局印行

《辛亥革命与列强态度》书影

王光祈譯

李鴻章遊俄紀事

中華書局印行

《李鸿章游俄纪事》书影

王光祈譯

三國干涉還遼秘聞

上海中華書局印行

《三国干涉还辽秘闻》书影

王光祈譯

美國與滿洲問題

上海中華書局印行

《美国与满州问题》书影

中国近现代音乐学的开拓者——王光祈（代序）

李岚清

王光祈是我国“五四”时期杰出的爱国主义社会活动家，也是我国近现代音乐史上杰出的音乐理论家，为我们留下了丰厚的音乐理论遗产，是我国近现代音乐学的开拓者和奠基人。

王光祈，字润玙，笔名若愚，1892 年 10 月 5 日出生于四川温江县，1936 年 1 月 12 日病故于德国波恩，终年 44 岁。

一、投身革命事业　谋求救国之道

王光祈的祖父王再咸是清代举人，善文能诗，曾任四川总督赵尔巽的老师。父亲是秀才出身，曾经营铸锅业，但在王光祈出生前已去世。王光祈出生后，由于家道衰落，只能靠母亲帮人洗浆缝补所得和叔伯们的接济为生。王光祈的母亲出身于书香门第，王光祈自幼就在母亲的教导下背诵诗词，年龄稍长又被送到私塾就读。他的塾师是一位维

新人士，常向学生讲述“戊戌变法”和“六君子”的事迹，特别是关于四川人刘光第、杨锐为“维新变法”而慷慨就义的故事，给童年的王光祈留下了深刻的印象。

1907年，赵尔巽接任清廷四川总督，为报王光祈祖父教诲之恩，不仅负担了王光祈母子的生活费用，还将王光祈接到成都，让他就读于成都第一小学堂高年级。1908年，王光祈小学毕业后，考入成都高等学堂分设的中学丙班，与郭沫若、李劼人、周太玄等人是同学。当时，该校教师中不少人是有维新革命思想的名流，王光祈在良师的教诲和益友的帮助下，学习努力，思想进步，成绩名列前茅。郭沫若在《少年时代》一书中，称王光祈为“同学中的佼佼者”。

1911年，四川兴起“保路运动”，王光祈积极投入推翻清王朝的革命活动。获知武昌起义的消息后，王光祈兴奋不已，对未来充满美好的憧憬。然而，不久发生了成都兵变，他储存银两的商号在兵变中遭劫，使他赖以生活的经济来源遭受重大损失。1913年，王光祈中学毕业后，找到一份报刊编稿工作，勉强维持生计。这段时间，他感到十分苦闷和无聊。

1914年春，王光祈抱着“要彻底打破现状，创造新路子”的志向，在亲友的资助下，出川北上，到北京谋求深造。经当时任清史馆总裁的赵尔巽举荐，王光祈先到清史馆任书记员，同年秋考入北京中国大学攻读法律，课余兼任成都《群报》和《川报》的驻京记者，过着半工半读的生活。在《新青年》倡导的民主、科学旗帜的指引下，王光祈积极投入新文化运动。在此期间，他结识了李大钊，多次交往后，对李大钊十分景仰。1918年，他以第二名的优异成绩毕业。同年，陈独秀、李大钊创办《每周评论》，王光祈成为该刊的主要撰稿人之一，为创刊号撰写了题为《国际社会之改造》的社论。他还在报刊上发表文章痛斥日本帝国主义的强盗行径，揭露“巴黎和会”瓜分中国的罪恶，提出要用革命来推翻强权，劳动者应当要求自己的权利。

王光祈经常邀约爱国青年聚会，谋求救国之道，并萌发了创立“少年中国学会”的构想。经过一段时间的酝酿，在李大钊的鼓励和帮助下，王光祈、曾琦、周太玄等人正式发起筹组“少年中国学会”，王光祈被推举为筹备处主任并负责起草学会章程。王光祈在学会章程中规定，该会的宗旨是“振作少年精神，研究真实学术，发展社会事业，转移末世风气”。学会的信条是“奋斗、实践、坚忍、俭朴”。该会在筹备期间就积极投入了“五四”爱国运动。在1919年7月“少年中国学会”的成立大会上，王光祈出任大会主席，并被推选为学会执行部主任，主持学会工作。“少年中国学会”是“五四”时期重要的社团之一，该会及其刊物《少年中国》在当时都有相当大的影响。毛泽东、赵世炎、恽代英、张闻天等都是由王光祈介绍入会的早期会员。

随着“五四”新文化运动的深入开展，各种社会思潮、学说纷纷涌入，王光祈等陷

人“空想社会主义”。他厌恶美国式的民主，向往社会主义，渴望在中国实现一个没有阶级、没有剥削、没有贫穷的社会。1919 年底，王光祈在陈独秀、蔡元培、李大钊等的支持下，组织成立了轰动一时的北京“工读互助团”，集合一批志同道合的青年，一边做工，一边在各学校听课，劳动所得全部归集体所有。他希望以点带面，不断扩大工读组织及其影响，以此探索社会改革的道路，幻想逐步实现“各尽所能，各取所需”的社会生活，以及他所称的“平和的经济革命”。这些想法在当时风行一时，不少地方的青年也纷纷响应，组织起类似的“工读互助团”。然而，王光祈的这种空想式的社会主义，根本不切实际，只是一种天真的幻想。1920 年 3 月，存在仅三个多月的北京“工读互助团”宣告解散。其他地方的“工读互助团”也很快陆续自动解散。由于思想迅速破灭，王光祈陷入彷徨和痛苦之中。1920 年 5 月，王光祈选择出国留学，重新寻找救国途径，并表示这是“最末一次之洪炉”，“若果学无所成，愿到太平洋与鱼虾作伴侣”。

从 1904 年到 1920 年出国前这一段经历来看，王光祈主要是学习和从事社会政治活动，不但在《新青年》、《少年中国》等进步报刊上发表了大量爱国进步的政论和报道，还积极参加各项爱国进步的社会政治活动。因此，我们说他是民国初期的革命活动家也不为过。另外，他的这段经历看似与音乐无关，但正是这一背景，与他后来音乐思想和理论的形成，并能撰写出大量有建树的专著和文章，有着重要的关系。

二、介绍中西音乐　倡导音乐救国

1920 年 6 月，王光祈以上海《申报》、《时事新报》和北京《晨报》特约驻德国记者的身份，来到德国法兰克福。他开始学习德文和政治经济学，并为国内报刊撰写了大量关于社会、政治、经济等方面的文章和通讯，靠所获得的稿费为生。他还与德国学者切磋交流学术和社会形势，探索德国在第一次世界大战战败后如何恢复社会经济，为“复兴中华”寻求经验。但经过一段时间的探索，由于对如何实现留学的初衷仍不得要领，王光祈决心求得一种较有系统的学问，希望以此来创造“少年中国”。

王光祈在音乐之邦德国两年多的生活中，由于受到音乐的熏陶，加之他文化素养很高，从小就会弄箫吹笛，对中国民间音乐和戏曲也颇爱好，因此对音乐发生了兴趣。他对音乐在德国民众中的普及程度和受到的重视感受十分深刻，甚至将德国战后的崛起与国民“非有音乐不能生活”相联系。

1922 年是王光祈留德学习的重要转折点。在工读之余，他开始随一位德国音乐教师学习小提琴。他的主要兴趣和方向逐渐转向了音乐。1923 年，王光祈放弃了经济学的研究，在柏林一所音乐专科学校正式改学音乐学理论。从此，他致力于音乐学的研究和著述，企图通过音乐唤起民众，以实现“少年中国”的理想。这一年，他应上海《申报》之约，以《德国人之音乐生活》为总标题，连续发表了 10 篇通讯。王光祈在 1928 年发表的《德国音乐教育》一文中，回忆这一时期学习音乐的经历：“我在未入德国大学之前，即从柏林一位普通音乐教授补习；每星期学习提琴六点钟，如是者四年，寒暑不断。”此外，他还“常与彼邦大学音乐教授及‘音乐学者’数人往还，受益不少”。

从 1922 年到 1927 年，王光祈已经撰写了关于音乐的专著十余种，但他并不以此为满足。1927 年春，王光祈进入柏林大学深造，师从霍恩博斯特尔、舍尔林、沃尔夫和萨克斯等教授，专攻音乐学达 7 个学期之久。他还学习乐器学。为了更好地掌握视唱练耳的基本原理，他师从柏林国家医院耳科主任，学习耳、喉解剖学。1932 年，王光祈受聘为波恩大学东方学院讲师，讲授中国文学。这时，他研究的重点转向中国音乐和东方音乐方面，撰写了多部重要音乐论著。1934 年，王光祈以《论中国古典歌剧》一文，获得波恩大学哲学（音乐学）博士学位。

留德期间，自 1923 年起至 1936 年的 13 年中，王光祈对中西音乐进行了全面深入的研究，并分门别类撰写了大量中外音乐论著，涉及音乐史、律学、乐器学、音乐美学、比较音乐学、音乐心理学、音乐教育学和作曲理论等，以及大量关于政治、经济、外交、国防等方面的译著。

王光祈向中国读者介绍西洋音乐的著作主要有：《德国人之音乐生活》、《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐与诗歌》、《西洋音乐与戏剧》、《西洋乐器提要》、《西洋制谱学提要》、《德国国民学校与唱歌》、《对谱音乐》、《音学》、《西洋名曲解说》、《西洋音乐史纲要》等。王光祈的这些论著，不仅是最早向我国介绍西方音乐理论的文献，更重要的是，它们已经超出对西方基础乐理和理论的一般介绍，而是从文化学和音乐学的角度，较为全面地介绍西方音乐文化。对 20 世纪二三十年代音乐知识相当贫乏、较为闭塞的国内读者来说，王光祈的著述具有重要的启蒙意义。

在学习欧洲音乐的同时，王光祈也对中国音乐和东方民族音乐进行了认真的研究，并撰写了向西方人介绍中国传统音乐文化的论著，如《中国音乐史》、《论中国古典歌剧》、《音乐在中国的意义》、《论中国音乐》、《论中国记谱法》、《论中国诗学》、《中国的道白戏剧和音乐戏剧》等。

王光祈的《中国音乐史》力图从历史进化论的视角和观点，用比较音乐学的方法，以律学研究为中心，探讨中国乐制和乐律问题。同时，对中国音乐的调式、乐器、乐

队、音乐思想等问题作了归纳和整理，开辟了研究中国音乐史的新思路，拓宽了中国音乐史的研究方法。这一著作曾被我国音乐学家廖辅叔评价为“纪念碑性的作品”。

王光祈的音乐著作有不少都很注重中西音乐的比较，如《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》、《中西音乐之异同》、《翻译琴谱之研究》、《中国诗词曲之轻重律》、《千百年间中国与西方的音乐交流》等。王光祈运用中西比较的方法和进化论的观点，对中国音乐、东方音乐进行了研究，成为最早将欧洲刚创立不久的“比较音乐学”引入东方的第一人。他在《东方民族之音乐》“自序”中曾说：“我希望此书出版后，能引起一部分中国同志去研究‘比较音乐学’的兴趣。若有人更能作较深的研究，则吾此书价值，至多只能作一本‘三字经’而已！”字里行间充满着对我国开展“比较音乐学”研究、发展我国音乐的殷切期望。

王光祈音乐思想的核心是“音乐救国论”。他的音乐论著洋溢着强烈的爱国主义思想情感。他的音乐活动的目的，是“引导民众思想向上”，“拯救中国”。正如他在《东西乐制之研究》的“自序”中所说：“吾将登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液，重新沸腾。吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’，灿然涌现于吾人之前。”可见，他怀有借助音乐之力唤醒民众，实现民族文化复兴的理想。

王光祈身处异国，中国音乐方面的资料极其缺乏，在这种情况下，他仍积极整理、研究和总结祖国传统音乐文化，其目的是使我国民族音乐文化能屹立于世界音乐文化之林。王光祈曾对他的朋友魏嗣銮说：“吾之志，在以乐为学，而不以乐为技。吾将遍究各国之音乐，考其嬗变，审其异同；吾国先民音乐之素养，视各国为深。吾尤将发湮扶微，张皇幽渺，使吾国音乐亦得与欧洲各国，各占一席，一洗外人讥我为无耳民族之耻。”

为了实现理想，王光祈主张认真收集整理我国古代音乐和民间流行的谣曲，采取西洋音乐的科学方法，创造出“可以代表中华民族特性”，“跻于国际乐界而无愧的”“国乐”。为此，他首创用比较音乐学的方法，将中国音乐和某些东方民族的音乐与西洋音乐进行比较研究。他还首先提出了把世界各乐系分为三类，即“中国乐系”（五声体系）、“希腊乐系”（七声体系）和“波斯阿拉伯乐系”（四分之三音体系）三大乐系的理论。王光祈主张国乐“必须吾人自行创造”，而“不能强以西乐代庖”，表现出强烈的爱国主义精神。同时，他还对中国历代乐律史料作了初步的整理，提出不少有价值的见解。王光祈在八十多年前首创的这些音乐理论，尽管有一定的历史局限性，但这些理论不仅对我国近现代音乐的发展有过重要贡献，而且对我国现代音乐的理论和实践，仍有一定的现实意义。

王光祈一生勤奋刻苦，具有坚韧的个性。留德期间，他由于过度紧张的学习和工

作，患有头疼病，经常用左手托着疼痛的头，右手坚持写作。由于长期艰苦的生活、工作和学习，他积劳成疾，以至曾昏倒在柏林图书馆。1936 年 1 月 12 日，王光祈因脑溢血病故于波恩医院。王光祈逝世后，波恩大学立即以校长名义发出讣告，举行追悼会，称他为“一位受有严格教育的音乐学家”。

王光祈病故的噩耗传至国内后，音乐界纷纷集会哀悼。在南京中央大学音乐系举行的追悼会上，徐悲鸿、田汉等出席；在上海国立音专举行的追悼会上，萧友梅因卧病不起，由黄自代表致悼词；在成都举行的追悼会的纪念刊上有一篇《公祭王光祈先生启》，悼文苍凉凄楚，情深意切，传诵一时。他的遗体在波恩火化后，骨灰于 1938 年辗转运回四川。1941 年冬，在著名作家李劼人的主持下，将王光祈的骨灰埋葬在成都东郊，现墓碑已移至四川音乐学院，并筑亭纪念。

王光祈，这位中国近现代音乐学的开拓者，他一生热爱祖国、勤奋刻苦、奋斗不息的精神永远值得我们学习。

（注：本文首刊于四川音乐学院学报《音乐探索》2008 年第 2 期；下面刻有“以乐为学”四字的圆形印章，系李岚清同志的篆刻作品。特随文刊载于此，以作纪念。）



一笔丰硕的历史文化遗产

——《王光祈文集》出版致辞

敖昌群

历经二十余年的不懈努力，集四川音乐学院老、中、青三代学者之心血，一部迄今为止最为完整全面的《王光祈文集》终于如期呈现在读者的面前。我想，这不仅圆了海内外王光祈研究者乃至人文社科学界多年来的一个梦想，同时也以一种最具实际意义的方式表达了我们对王光祈——这位中国近现代史上著名的社会活动家、杰出的音乐学家和文化学者崇高的敬意和深切的怀念！

光祈先生长在羸弱苦难的近代中国，青年时代便胸怀天下、抱负远大，满腔激情地投身于“少年中国”的冥冥理想之中。何以拯救灾难深重、濒临危亡的祖国？这是光祈先生所处时代知识青年们的共同心声和强烈呼喊。他们不约而同地在急迫追寻着一条救国、强国之路——鲁迅、郭沫若诸君东渡扶桑习医求法，而王光祈等人则远赴欧陆专攻政治、经济与实业。这些魂系战火家园的热血青年，一入异乡他国便深刻意识到：其时中国的根本问题不在经济，更不在体魄，而在于如何医治中华民族当时的“心灵创伤”。于是，鲁迅投向了文学，王光祈则寻觅到了音乐。“处世治心惟礼乐……礼乐不兴，则国必亡”，王光祈所说的“礼乐天下”，直指中华民族传统文化一脉相承的精神核心！

认准“音乐救国”的根本理念，王光祈在“求学救国”的道路上艰苦卓绝、一路直行，直至献出自己的宝贵生命。素有“学者”风范的王光祈自始至终秉持着“斗士”的

作风，他以惊人的力量和热情，一面系统梳理中国音乐的历史脉络，一面科学融入西方音乐的学术精华。尽管他再也没有机会回到日夜思念的祖国，尽管他难以亲手实现“全民音乐教育”的美好理想，但这位勤奋超常、笔耕不辍的学者却能倾其全力，将其所有的智慧、思想、理念和才华诉诸笔端，用数百万字的著述将自己有限的生命与万里之外整个中华民族的命运紧紧相连。这是何等的难能可贵！

对于中国音乐学的发展和学科建设，原中共中央政治局常委、国务院副总理李岚清同志称“王光祈是我国近现代音乐学的开拓者和奠基人”，原中国音乐家协会主席吕骥先生曾盛赞王光祈“功在万世”，原中国艺术研究院音乐研究所所长黄翔鹏先生则将王光祈誉为“在音乐学领域中立下了第一块丰碑的人物”。我们在整理光祈先生文稿之时，常常会情不自禁地发出由衷的感叹：一个人怎么可能在四十四年的短暂人生中写出数量如此之巨、涉猎范围如此之广、学问素养如此之深的著述?！对于被穷困与疾病缠身的王光祈来说，究竟是一种什么样的精神力量激励着他毫不倦怠地在自己认准的道路上奋斗不已？相信《王光祈文集》的每一位读者一定能和我们一样，从光祈先生的字里行间去细细体味、用心感悟，去寻求一个最为正确而满意的答案。

1983 年，周太玄先生亲笔题写的王光祈墓碑迁立至四川音乐学院的一片绿地之中，有碑亭护佑，有铜像供后人瞻仰，有谐和乐音缭绕四周，如今的川音，有幸成为先生落叶归根的安息之地。也是在这一年，川音学者怀着对巴蜀先贤的诚挚敬意，开始对王光祈的生平著述进行全面整理、挖掘和研究。二十多年来，“王光祈研究”已成为川音持续不断的重要研究课题。1984 年 6 月，川音成功组织承办了“全国首届王光祈学术研讨会”，其后，又与相关单位联合组办了两次全国性的大型学术研讨会，并出版了《王光祈研究论文集》、《王光祈文集》（音乐卷）、《黄钟流韵集——纪念王光祈先生》和《王光祈年谱》等重要历史文献，其丰厚的研究成果在国内外学术界引起极大反响，获得高度评价。由川音发起并参与组织的上述一系列学术活动，不仅对王光祈在中国近现代史上的地位和作用重新进行了客观、公正和全面的评价，而且对王光祈的专题研究以及中国近现代音乐史的研究和教学做了许多开拓性的工作和重要的贡献。今天，川音不仅成为王光祈归根安息之地，更是先生精神与学养发扬光大之所。

然而，欣慰之余我们始终抱憾：在光祈先生病故他乡后的七十多年间，一直缺少一部相对完整齐全的《王光祈文集》。而今，在中华人民共和国建国六十周年和四川音乐学院建院七十周年之际，这一愿望终于实现。可以毫不夸张地说，这套文集对于王光祈的专题研究，对于中国近代史、革命史、中共党史特别是中国近现代音乐史以及中国近现代政治、文化的发展研究都具有非同寻常的意义。

本着对历史负责和对文化名人的尊重，这套三百余万字的文集严格依照“求实慎

校”的原则，首次将王光祈先生在音乐、时政、经济、文化、历史等诸多方面的著述归入一套书简之中，为读者全方位地认识、了解一个更加真实、生动而立体的王光祈提供了迄今为止最为全面和完整的文献资料。我们从上世纪二三十年代发黄发脆的故纸中，一篇一篇地重拾起先生的文章，将它们分门别类地归入一个相对完整的结构体系之中，期待能为来自不同学科领域的读者奉献一套系统全面且类型清晰的王氏文存。在编校过程中，编校人员尽管克服了种种困难，力图尽善尽美，但也深知这样一部卷帙浩繁的文集难免存有尚待完善之处，对此，我们真诚期待着专家学者们的批评指正。

就纪念王光祈和王光祈研究而言，这套文集的出版与其说具有里程碑式的历史意义，不如说为我们开启了一个新的起点和征程。在《王光祈文集》正式出版发行之际，谨以此铭志、存念，并热切期望这笔丰硕的历史文化遗产能世代传承，与时代发展相伴并存！

2009年9月于四川音乐学院

家乡人民的寄语

——写在《王光祈文集》出版之际

田 蓉

温江是王光祈先生的故乡，先生生于斯，长于斯。这片肥沃的土地曾陪伴先生成长，先生的思想和精神也深深地浸润着这片土地。光祈先生虽半生辗转在外、客居他乡，但其“思在蜀田居”的悠悠故乡之情始终与其拳拳爱国之心紧紧相连、融为一体。殚精竭虑的光祈先生最后虽抱憾病故异国，但我们始终为这位从温江走出去的蜀中豪杰而感到自豪和荣耀。

《王光祈文集》的出版发行可喜可贺！此时，有家乡人民的深切怀念；此时，更有闪闪发光的光祈精神在向世人召唤。

“欲洗污浊之乾坤，只有满腔之热血！”在那个风雨飘摇、国家危亡的艰难时代，先生亦“千载忧难已，深宵剑自鸣”，甘愿与无数的仁人志士为伍，毅然投身于救亡图存的斗争之路，苦心寻找救国救民之真理，孜孜以求“少年中国”的梦想。后来，先生虽怀揣梦想、远渡他乡，却时时刻刻魂牵梦绕着战火硝烟的故国家园，将自己炽烈的爱国之情融入笔端，化为浸透心血的文字，在音乐理论的探寻之路上辛勤耕耘、奋斗不已。先生数量颇丰、涉猎甚广且极富创见的著述，奠定了中西方比较音乐学理论的基础，使其成为在欧洲较早获得哲学（音乐学）博士学位的中国学者之一。先生虽远离故乡、孤身奋争，却用自己超人的毅力和睿智，竭力彰显不屈不挠的民族气概，向世人展示了堂

堂中华男儿应有的民族尊严，践行着自己“登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液重新沸腾”的崇高理想，谱写了一曲“礼乐救国”的梦想之歌。

王光祈先生享年 44 岁，可谓盛年早逝！这着实让无数人扼腕叹息，更令家乡人民为之惋惜。自 1936 年以来，温江的父老乡亲仰慕先贤、情系光祈，以各种方式祭奠和缅怀这位曾经在求学救国、追寻理想之路上孜孜不倦、勇往直前的社会活动家和文化学者。1936 年 10 月，温江将先生位列乡贤祠堂奉祀；1937 年 5 月，又在温泉公园内为先生建祠；1938 年，将先生读小学时私塾所在街道“社学巷”改名为“光祈巷”；1984 年 6 月，由中国音乐家协会、四川省政协、四川省音乐家协会、四川音乐学院和温江县政协等单位共同举办了“王光祈研究学术讨论会”；1986 年，光祈纪念馆在温江落成，馆内收藏了全国各地 500 多位著名书画家 600 余件专为纪念光祈先生而作的书画作品；2001 年，重新装修光祈纪念馆，并兴建了气势宏大的光祈音乐广场；2002 年，在先生诞辰 110 周年之际，又隆重举办了首届“光祈音乐节”，以此传承和弘扬先生之精神。从光祈先生求学伊始的社学巷到如今的光祈纪念馆，从一年一届的“光祈音乐节”到拓展群众文化活动的光祈音乐广场，无不渗透着光祈先生的思想和精神，无不表达着家乡人民对光祈先生的崇敬和思念。

先生的思想和精神激励着家乡人民开拓进取、不懈奋斗。近年来，温江人民在中央以及省、市党委政府的正确领导下，认真贯彻落实科学发展观，坚持城乡统筹的思路和办法，大力推进城乡一体化，综合经济实力连续多年进入“全国经济百强县”和“四川省十强县”行列，荣获了“国际花园城市”、“中国最佳人居环境奖”等荣誉称号。当前，温江正处在一个新的历史起点上，我们将继续秉承光祈先生的遗志和精神，紧紧围绕“在全市率先实现城乡一体化 、率先实现城乡全面现代化”的奋斗目标，着力把温江建设成为更加繁荣富强的生态园林型现代化新区，以经济发展、文化繁荣、社会进步的优良业绩，充分表达家乡人民对光祈先生的敬仰和缅怀之情。

先贤虽逝，精神长存。在《王光祈文集》正式出版和首发之际，愿这份巨大的精神财富和文化遗产流芳千秋、惠泽后人，愿感召世人的光祈精神不断发扬光大、代代相传！

2009 年 9 月于温江

编辑说明

《王光祈文集》是迄今为止收录相对较为齐全的王光祈文献总集。《文集》依类分卷，由“音乐”、“时政文化”、“中国近代外交史料译文”三卷构成。

“音乐卷”分为“中国音乐研究”、“西洋音乐研究”、“比较音乐学及其他相关研究”三编，收录了王光祈先生绝大部分的音乐类文献，并尽可能选用较早的版本。

“时政文化卷”分为“报刊文章选编”、“著作选编”、“诗词选编”三编，收录了王光祈自五四时期至其去世前所发表和出版的时政、经济、文化、诗词等方面的大部分文献。这是第一次对王光祈的非音乐类文献资料进行较为全面系统的收集、整理和编校。

“中国近代外交史料译文卷”收录了王光祈翻译的七种中国近代外交史料原始文献，亦属建国以来王光祈此类文献的首次集中再版。

为利于广大读者阅读，《文集》以简体字排印。鉴于《文集》中多数谱例、图示、图片都以扫描方式加以处理，故其中所涉及的繁体字大多随原图、谱予以保留。为了尽可能地保持文献历史原貌，除对文献中明显的文字刊印错误径直修改，对存疑者出注说明，对原稿中难以辨识的字词以“□”加以标识外，其余部分均不做改动。此外，原始文献中所列目录与其指引的正文时有出入，为保持原著原貌，我们亦未做修改。对原始文献中部分重要名词或疑似有误之处，则择要做出脚注，并保留所采纳版本中的作者原注、编者原注与译者原注。

本《文集》所选用的原始文献来源较为复杂，其中既有民国时期出版的文献，也有经现当代学者整理再版的文献，在标点符号和数字使用上不甚统一。有鉴于此，本《文集》在尊重并保持原文语言风格的前提下，对原版文献的标点符号作了规范处理；而在

数字使用方面则保留原版原貌，不作改动，但于题记、注释等行文中则统一使用阿拉伯数字。

《文集》在附录部分为读者提供了“王光祈年谱”、“王光祈文献总目”、“王光祈研究文献综目”、“中西文译名对照表”等四种参考文献及检索工具，以备读者参用。

本卷前言[①]

吕　骥

王光祈，字润屿，一字若愚，四川温江人。1892 年 10 月 5 日生于温江城西郊现名天府乡的小河村。1936 年 1 月 12 日，因脑溢血逝世于德国波恩医院，年仅 44 岁。

1918 年 7 月，王光祈毕业于北京中国大学法律系。在这前后，他已参加了进步的社会改革活动，写作关于社会改革的论文，成为当时著名的社会活动家之一。这个时期，正值第一次世界大战，国内继袁世凯称帝之后，张勋阴谋复辟，连年南北军阀混战，更促使他和许多有志之士一样，积极探索改造中国之道。虽然他曾对苏联十月革命胜利表示热情欢迎，由于他选择了一条空想社会主义道路，“工读互助团”的实验失败。五四运动后又感到从政治入手进行社会改革无望，转而求之于进行学术活动，充实他所理想的“少年中国学会”，希望将来能够实现建立充满生气的“少年中国”。因此于 1920 年出国，赴德国深入研究政治经济。到德国以后，接触到德国高度发展的音乐艺术，看到他们学校里音乐非常普及的情况，使他想到我国古代乐教盛行巍立东方的历史，加上其他一些原因，使他决定改变原来的计划，决心专攻音乐，追求有一天“登昆仑之巅，吹黄钟之律，使中国人固有之音乐血液重新沸腾，吾将使吾日夜梦想之‘少年中国’灿然涌现于吾人之前”。终于在 1922 年冬完全停止了经济学研究，正式进入音乐学校学习音乐学，同时学小提琴。1927 年考入柏林大学，专攻音乐学。在德国十六年

① 本文是吕骥先生于 1986 年为巴蜀书社出版的《王光祈文集》（音乐卷）所作的序言，这次重新整理《王光祈文集》，仍用本文作为“音乐卷”前言。

中，他一边学习音乐，一边从事音乐和政治、经济、外交、国防，以及话剧、美术史等多方面多学科的著译工作，完全靠稿费维持其生活。1934年，以其音乐专题论文《论中国古典歌剧》取得波恩大学哲学院的博士学位。因其音乐论著多达十七种，论文数十篇，提出了不少新的创见，在音乐上贡献卓越，以音乐学家驰名于海内外。

王光祈音乐论著数量颇多，涉及面也相当广，约可分为下列四类：

第一类，是研究我国古代音乐的，以《中国音乐史》、《论中国古典歌剧》为核心，并及于有关音律、乐器、记谱、七弦琴谱等方面的专著和论文。目的在于全面有系统地阐明我国古代音乐发展概貌及光辉成就，以唤起读者的民族自豪感、自信心，进而奋起创作激动人心、立志向上的新的“国乐”，以振兴民族精神，实现他无限憧憬的朝气勃勃的“少年中国”的理想。

在《中国音乐史》一书中，作者有意突出了音律、宫调这两部分。特别是音律部分，作者运用现代的科学计算方法，全部核算了一遍，从而具有新的面貌，使得原来古代典籍中错杂纷纭的记载，在他的著作中成为十分准确可信、容易辨认的数据，使后人进一步研究得到极大的方便，可说是对音乐史研究的一项新贡献。《论中国古典歌剧》主要是集中分析昆曲的来龙去脉、剧本题材、思想内容、词曲构成以及音乐的特有风格、兴起与衰落的社会原因和自身的特殊条件。对以前的戏曲的萌芽与发展，也作了简要叙述，对南北曲的异同，也从美学角度作了对比论述，并且对中国戏曲的主题思想、艺术构思作了富于美学意味的概括。还分别以几部历史剧、悲剧、喜剧作为举例，从内容到唱腔的安排、艺术处理作了生动的剖析。所有这些论述都远远超越了国内同类论著的水平，因而具有很高的学术价值，这是他在中国音乐史研究中卓越的贡献之一。

第二类，向国内介绍欧洲音乐（以德国音乐为主）近三百年来的发展概貌，以几种音乐体裁的创作成就为主，兼及音乐创作技法、音乐基础科学方面。由于作者认为我国音乐在近三百年中因社会历史的限制，没有得到应有的发展，而欧洲各国正处在资本主义社会迅速发展时期，科学文化普遍得到很高发展，音乐艺术也因之得到全面发展。因此，我们必须吸取他们的经验，学习他们进步的科学方法，才能在民族音乐基础上，创造出既具有民族精神，广大民众听起来亲切感人、鼓舞振奋，又为世界先进国家所公认的新国乐。出于这样的思考，他写了《欧洲音乐进化论》、《西洋音乐史纲要》两书。还就音乐名作、艺术歌曲、歌剧、对谱音乐（对位法）、制谱学（作曲）、乐器、音学、声音心理学分别写了专书。在音乐史写作中，对20世纪初欧洲音乐中兴起的各种思潮流派，作者不是纯客观叙述，而是以人民美学观点，冷静地加以分析，指出表现主义派“但将吾人主观直接‘从内表出’，至于事物真象如何，大可不必过问；他人了解与否，亦大可置之不理”。对于“无主音乐派”的创作方法，他一针见血地指出，“与其谓之为

'制谱'（作曲），毋宁谓为'算账'"。这些评断都是符合客观实际的，事实上，这不只是他个人的见解，他不过代表了大多数音乐家坦率地说了出来而已。至今在我们国家也还具有现实意义，因为我们今天还有那么一些人在热心提倡"先锋派"、"噪音派"音乐，把五十年前王光祈早就批评的创作思潮当作创新的指导法则，而这类当时所谓新派音乐到现在已经问世半个世纪多了，依然没有获得知音，难道是人们对他们过早地作出了不公平的结论么？从这里也可看出王光祈写西洋音乐史的指导思想多么具有远见。

第三类，是关于比较音乐学的。这方面虽然他只写了《东西乐制之研究》、《东方民族之音乐》两本书和《中西音乐之异同》一文，但应用比较研究的方法，却是值得重视的，是对理论研究方法的一个新探索，也是开创性的探索。

比较音乐学，在本世纪 20 年代还是一门新学科，欧洲音乐学者是用这种方法研究欧洲以外一些较原始的民族音乐，以了解他们的音乐在音阶构成、乐曲组织上有些什么特点，重点在研究声学、民族心理学、民族学等方面。王光祈则采用这种比较方法研究东西方音乐、东方各民族音乐之间的异同，希望找到东西方、东方各民族音乐的共同性和特殊性，研究其不同的渊源和不同的系统之所在。这在当时完全是一种新的探索。现在看来，他当时就遇到了资料上的局限。同时也使我们看到在方法上，甚至在观点上也存在一些有待解决的问题。因此，他的研究结论难免与客观实际保持着一定距离，何况又是扩大到世界范围，涉及非洲、南北美洲、澳洲各国音乐，情况就更复杂，问题就更多了。但作为一种新的研究方法，他勇于采用，将研究工作引进到一个新领域，进行新的探索研究，并且开拓了一个前人未曾进入过的新园地，这种探索勇气是应该充分肯定的。更何况，他已经作出的成绩，还在世界范围内产生了影响（日本著名的音乐学家岸边成雄曾公开承认王光祈的这些著作对他产生过很大的影响，王光祈是他未曾见过面的导师），也是应当受到赞扬的。

第四类，是关于音乐教育的。在王光祈的思想体系中，音乐教育占特别重要的地位，因为他到德国以后，深深体察到德国在欧洲乐坛上占有独特地位，特别是近三百年来出了不少杰出的音乐家，他们写出了许多不朽的作品，主要由于德国音乐教育的普及。而我国中小学音乐教育却落后得惊人。近几百年来，我国音乐艺术完全处于衰败境地，更使他感到十分难堪，所以激起他产生了必须迎头赶上去的决心。而当时国内的情况却又不能使他乐观。他认为主要原因是缺乏广泛的音乐教育，根本点在于普遍不认识音乐对于培养民族精神、人民素质的伟大力量。他主张首先要提高大家对音乐的认识，要做到这一点，就必须向青少年进行有效的音乐教育，所以他认为发展音乐教育是当时的当务之急。这就应当从两方面进行工作：一方面，要学习德国普及音乐教育的经验，为此，他编写了《德国国民学校与唱歌》一书和《德国音乐教育》（论文），全面介绍了

德国对少年儿童如何进行音乐教育，如何培养他们的音乐知识和感受能力，供我国教育界和中小学音乐教师改善音乐教学参考；另一方面，为了使国人理解音乐教育的重要性和迫切性，他写了《音乐在教育上的价值》一文，用普遍存在的事实，从理论上阐明了音乐教育的落后贻害整个民族的严重性，然后又提出挽救的积极办法，以提高国人对音乐教育的认识。特别值得我们重视的，他除了理论上论述之外，还自己动手编写了一本《小学唱歌新教材》，自己动手选曲，自己编译歌词，务求适合小学生的情趣，又足以提高小学生的音乐知识和演唱才能。虽然当时并未实现他的愿望，中小学音乐状况未因他的重视、提倡和强调而有所改善，因为这关系到整个社会现实，特别是关系到政治经济条件有无实现的可能。这些问题，在王光祈的思想中似乎完全未曾考虑过，所以他的主观愿望，又不能不像他的“工读互助团”一样，成为泡影。但是，无论如何，他的设想是善良的，他的努力是令人钦佩的。

音乐论著在王光祈的全部著译中所占的比例并不大，不到二分之一，虽然音乐以外的著译也有不同程度的影响，特别是关于外交史料方面的著译，至今仍保留着应有的历史价值，反复被今天的论著所征引，但是他的音乐论著，却直至今天仍然有一部分保留着较高的学术地位，受到人们重视。作为音乐学家，王光祈对中国音乐所作的贡献是卓越的，他的为着振兴中华民族这个光明理想而艰苦奋斗终生的爱国主义的崇高精神，将永远受到后人的敬重和纪念。

王光祈的全部音乐论著，是他留给后人的遗产，是我们祖国音乐理论宝库中的一个组成部分。我们不是旧社会的守财奴，只是为保存而保存；我们是社会主义时代的理论工作者，对于过去的任何音乐论著都要细心地加以研究，以有利于发展社会主义音乐理论为出发点，评论过去一切音乐理论遗产，保存发扬遗产中的精华，批判扬弃其消极部分，这就是我们的工作原则。王光祈的音乐论著对我国现代音乐理论作出了卓越贡献，他的民主的、实事求是的科学态度，他的忠诚的、无限热情的爱国主义精神，更值得我们学习、钦敬，我们应该特别珍视他对音乐理论所作的贡献。当然，对他的理论中的某些不科学的带有唯心主义成分的部分，我们也必须加以清理。他的许多有益的贡献，应该列入到我国音乐理论宝库中去，供大家学习、继承、发扬光大。

今年是王光祈逝世五十周年，巴蜀书社决定出版《王光祈文集》（音乐卷），这是对王光祈先生的最好纪念。我愿借此机会，谨向书社致以最衷心的谢忱！

1986 年 6 月病后

本卷编辑说明

一、本卷收录了王光祈20世纪二三十年代正式出版的音乐学著作17部，文论21篇，对所录用的著述，以脚注方式说明其写作或首刊日期及本《文集》所录版本的出处。

二、本卷所录文献以三级分类方式进行编排：一级分类，按照文献内容将其分为三编——“第一编：中国音乐研究”、“第二编：西洋音乐研究”和“第三编：比较音乐学及其他相关研究”；二级分类，将文献分为“著作”与“文论”两部分，其中“中国音乐研究”含著作4部、文论9篇，“西洋音乐研究”含著作8部、文论2篇，“比较音乐学及其他相关研究”含著作5部、文论10篇；三级分类，按照文献首次出版时间进行编年排序，并将出版年月不详者置于末尾。

三、本卷正文中含大量乐谱、图片和图示，为呈现原版原貌，基本采用扫描修复的处理方式。对于原版中少数模糊不清者，本版尽量以原稿为模版依样重制；对于原版中少数几处残缺模糊以至于不能依样重制者，则弃之不用并加注说明。

四、本卷尊重王光祈对音乐学专业名词及其他相关学科专有名词的翻译方式，并在附录中设“中西文译名对照表”，对照澄清西文原文、王光祈译名与当下常用译名之间的关系，以备读者查阅。

编　者

2009年9月

总目录

音 乐 卷

第一编　中国音乐研究

* 短线前的数字指册次。

第二编　西洋音乐研究

第三编　比较音乐学及其他相关研究

著作

文论

时政文化卷

第一编　报刊文章选编

第二编　著作选编

第三编　诗词选编

中国近代外交史料译文卷

本册目录

第一编 中国音乐研究

著 作

文　论

第二编　西洋音乐研究

著　作

第一编　中国音乐研究

著 作

翻译琴谱之研究[①]

（一）导言

余作此文，系由于下列两种原因：

① 《翻译琴谱之研究》成书于1929年7月，于1931年10月由中华书局（上海）首次出版，本《文集》所采用之版本为1936年9月中华书局第二版。

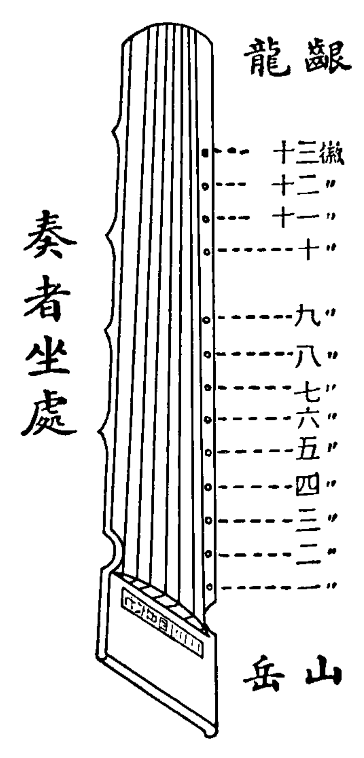
第一，余既主张“音乐作品”是含有“民族性”的，非如其他学术可以尽量采自西洋，必须吾人自行创造。但创造一事，一方固有待于天才，他方亦有赖于研究。研究之材料，当然不必限于中国；惟欲创造“国乐”，则中国固有材料，却万不能加以忽视。在吾国音乐文献中，以昆曲曲谱、七弦琴谱为独多。余前作“译谱之研究”一文，对于昆曲曲谱之翻译方法，既已讨论；兹特再将翻译琴谱一事，加以研究，以供国内学者参考。

第二，吾国自“胡乐”侵入以后，“音乐文化”衰而且乱。惟七弦琴谱，尚保有古乐面目，尚且有“音乐逻辑”。不过指法繁难，弹奏不易，以致今日琴坛大有“广陵散从兹绝矣”之叹。其实吾人若一详查琴谱指法符号，仅有一百余种而已，尚不及西洋提琴指法十分之一。譬如捷克斯拉夫著名提琴教授 Sevcik 所编《提琴之弓弦用法》(Schule der Bogentechnik) 一书，即已具有指法四千种左右。只因西洋乐谱精善完备之故，指法虽多，不足为患；而吾国琴谱则以写法不良之故，以致除少数琴师外，无人敢于问津。即在此少数琴师中，对于一种指法，亦复往往解释互异，意义多不确定。因此之故，吾人对于琴谱符号，实有加以根本整理之必要。

至于本文关于一切符号之解释，系以《琴学入门》（张鹤撰，成于同治三年；中华图书馆近有石印本）、《天闻阁琴谱集成》（唐彝铭撰，光绪二年成都叶氏刊本）两书为根据。其法是先审阅两书卷首所载“指诀解释”，然后再验以谱中符号，是否果与此种解释相合；如有疑义，则再参考国内外各种书籍（国内最新著作如张友鹤君之《学琴浅说》，国外有名著作如法人 Courant 之 Essai Historique sur la Musique Classique des Chinois，皆有所采择）。其间往往因为一个符号疑而不决之故，冥思至于数日之久，以求适当解决，又各种指法之中，如与西洋通行指法有相似者，则直用西洋符号。如西洋方面并无此种指法，则由余自行创制符号，往往更改至于数次之多，务求明了醒眼。因之，此项研究费时几达两月，始有本文这点成绩。在西洋“音乐学者”中，本有以终身研究古代乐谱符号为其专业者，有如吾国之“金石家”然。（譬如柏林大学教授兼国立图书馆音乐部部长 Wolf 氏，即系此道专家。因有彼之研究，于是欧洲第十六世纪以前之音乐，完全另换一副新面目。）现在余以两月草成此文，可谓为时甚短，未曾浪费光阴。但在此留学期间，饱受经济压迫与功课逼促之际，而有闲心为此，亦殊不易。倘国内同志对于余之此项工作，能加以纠正补充，并多多从事翻译，以促进“国乐”之成立，则余将引为万分荣幸矣！

（二）定弦

琴上共有七弦。接近琴边徽位者为第一弦，接近奏者胸前者为第七弦。其式如下：



第六、第七两弦之音，恰比第一、第二两弦之音，高一个“音级”（Octave）。但定弦之法，各家学说不同。依照宋姜夔（白石）、元赵孟頫（子昂）、清张鹤（静芗）所述，则有如下式（按表中 c、d、e 等等字母，系德国音名，其解释详见下面第三徽位篇内。至于 ut、re、mi、sol、la，则系法国音阶名称，即吾国简谱所谓 1、2、3、5、6 是也）：

（甲）黄钟均（表中符号“︿”，系表示“短三阶”〔Terz〕之意；无符号者为“整音”。）

弦　名	音　名	阶　名
第一弦	黄钟 c	宫 ut
第二弦	太簇 d	商 re

第三弦　姑洗 e　角 mi
第四弦　林钟 g　徵 sol
第五弦　南吕 a　羽 la
第六弦　清黄 c^1　宫 ut
第七弦　清太 d^1　商 re

（乙）中吕均

第一弦　黄钟 c　徵 sol
第二弦　太簇 d　羽 la
第三弦　中吕 f　宫 ut
第四弦　林钟 g　商 re
第五弦　南吕 a　角 mi
第六弦　清黄 c^1　徵 sol
第七弦　清太 d^1　羽 la

（丙）无射均

第一弦　黄钟 c　商 re
第二弦　太簇 d　角 mi
第三弦　中吕 f　徵 sol
第四弦　林钟 g　羽 la
第五弦　无射 b　宫 ut
第六弦　清黄 c^1　商 re
第七弦　清太 d^1　角 mi

（丁）夹钟均

第一弦　黄钟 c　羽 la
第二弦　夹钟 dis　宫 ut
第三弦　中吕 f　商 re
第四弦　林钟 g　角 mi
第五弦　无射 b　徵 sol
第六弦　清黄 c^1　羽 la
第七弦　清夹 dis^1　宫 ut

（戊）夷则均

第一弦　黄钟 c　角 mi
第二弦　夹钟 dis　徵 sol

第三弦	中吕 f	（羽 la
第四弦	夷则 gis	宫 ut
第五弦	无射 b	商 re
第六弦	清黄 c^1	（角 mi
第七弦	清夹 dis^1	徵 sol

本来姜夔、赵孟頫所列定弦之法，尚有大吕以下七均，总计十二均。但通行之均，似以上述五种为限。张鹤于其所撰《琴学入门》之中，亦只列上述五均。

由（甲）黄钟均变为（乙）中吕均，只须将第三弦升高“半音”即足；变为（丙）无射均，则须将第三弦、第五弦各升高“半音”；变为（丁）夹钟均，则须将第二弦、第三弦、第五弦、第七弦各升高“半音”；变为（戊）夷则均，则须将第二弦、第三弦、第四弦、第五弦、第七弦各升高“半音”。所有五均之中，第一弦（黄钟）及第六弦（清黄），皆始终如故，并不升高。但若往下变去，则到了大吕均之时，第一、第六两弦亦须各升“半音”。到了应钟均（如姜夔所列）或林钟均（如赵孟頫所列）之时，第三弦竟须升高“短三阶”（Terz）（按即三个“半音”）。一方面，既使奏者定弦之时，多感不便；他方面，丝弦因物理之关系，每根丝弦皆有一定发音限度，升降“半音”尚无不可，若升降至三个“半音”之多，则其所发之音，便不能恰到好处。此所以张鹤于其著作中所列定弦之法，只有上述五均，似最适当。

至于明末朱载堉所列五均定弦之法，则系以第三弦为黄钟。其式如下：

（甲）黄钟均

第一弦	浊林 G	徵 sol
第二弦	浊南 A	（羽 la
第三弦	黄钟 c	宫 ut
第四弦	太簇 d	商 re
第五弦	姑洗 e	（角 mi
第六弦	林钟 g	徵 sol
第七弦	南吕 a	羽 la

（乙）中吕均

第一弦	浊林 G	商 re
第二弦	浊南 A	（角 mi
第三弦	黄钟 c	徵 sol

第四弦	太簇 d	⎧羽 la
第五弦	中吕 f	⎩宫 ut
第六弦	林钟 g	商 re
第七弦	南吕 a	角 mi

（丙）无射均

第一弦	浊林 G	⎧羽 la
第二弦	浊无 B	⎩宫 ut
第三弦	黄钟 c	商 re
第四弦	太簇 d	⎧角 mi
第五弦	中吕 f	⎩徵 sol
第六弦	林钟 g	⎧羽 la
第七弦	无射 b	⎩宫 ut

（丁）夹钟均

第一弦	浊林 G	⎧角 mi
第二弦	浊无 B	⎩徵 sol
第三弦	黄钟 c	⎧羽 la
第四弦	夹钟 dis	⎩宫 ut
第五弦	中吕 f	商 re
第六弦	林钟 g	⎧角 mi
第七弦	无射 b	⎩徵 sol

（戊）夷则均

第一弦	浊夷 Gis	宫 ut
第二弦	浊无 B	商 re
第三弦	黄钟 c	⎧角 mi
第四弦	夹钟 dis	⎩徵 sol
第五弦	中吕 f	⎧羽 la
第六弦	夷则 gis	⎩宫 ut
第七弦	无射 b	商 re

此外清末唐彝铭于其所编《天闻阁琴谱集成》之中，关于定弦之法，则又与上述各种不同。彼系永远以第三弦为宫，而且称“均”为“调”，其式如下（按下列各调，系以唐氏集中所收各谱为限。若集中只存调名未有乐谱，则不录。请参阅该集首卷“旋宫本义”一篇）：

（甲）黄钟调一曰宫调

弦	律	音
第一弦	浊林 G	徵 sol
第二弦	浊南 A	羽 la
第三弦	黄钟 c	宫 ut
第四弦	太簇 d	商 re
第五弦	姑洗 e	角 mi
第六弦	林钟 g	徵 sol
第七弦	南吕 a	羽 la

（乙）太簇调一曰商调

弦	律	音
第一弦	浊南 A	徵 sol
第二弦	浊应 H	羽 la
第三弦	太簇 d	宫 ut
第四弦	姑洗 e	商 re
第五弦	蕤宾 fis	角 mi
第六弦	南吕 a	徵 sol
第七弦	应钟 h	羽 la

（丙）姑洗调一曰角调

弦	律	音
第一弦	浊应 H	徵 sol
第二弦	大吕 cis	羽 la
第三弦	姑洗 e	宫 ut
第四弦	蕤宾 fis	商 re
第五弦	夷则 gis	角 mi
第六弦	应钟 h	徵 sol
第七弦	清大 cis^1	羽 la

（丁）蕤宾调一曰变徵调

弦	律	音
第一弦	大吕 cis	徵 sol
第二弦	夹钟 dis	羽 la
第三弦	蕤宾 fis	宫 ut
第四弦	夷则 gis	商 re
第五弦	无射 b	角 mi
第六弦	清大 cis^1	徵 sol
第七弦	清夹 dis^1	羽 la

（戊）林钟调一曰徵调

第一弦	太簇 d	徵 sol
第二弦	姑洗 e	羽 la
第三弦	林钟 g	宫 ut
第四弦	南吕 a	商 re
第五弦	应钟 h	角 mi
第六弦	清太 d^1	徵 sol
第七弦	清姑 e^1	羽 la

（己）夷则调一曰清徵调

第一弦	夹钟 dis	徵 sol
第二弦	中吕 f	羽 la
第三弦	夷则 gis	宫 ut
第四弦	无射 b	商 re
第五弦	清黄 c^1	角 mi
第六弦	清夹 dis^1	徵 sol
第七弦	清中 f^1	羽 la

（庚）南吕调一曰羽调

第一弦	姑洗 e	徵 sol
第二弦	蕤宾 fis	羽 la
第三弦	南吕 a	宫 ut
第四弦	应钟 h	商 re
第五弦	清大 cis^1	角 mi
第六弦	清姑 e^1	徵 sol
第七弦	清蕤 fis^1	羽 la

（辛）无射调一曰清羽调

第一弦	中吕 f	徵 sol
第二弦	林钟 g	羽 la
第三弦	无射 b	宫 ut
第四弦	清黄 c^1	商 re
第五弦	清太 d^1	角 mi
第六弦	清中 f^1	徵 sol
第七弦	清林 g^1	羽 la

吾人细阅上列唐氏八调，除（甲）黄钟调与朱载堉之（甲）黄钟均完全相同外，其余七调则均与朱载堉或姜夔等所述者不同。倘照唐氏此种定弦之法，则由（甲）黄钟调改为（辛）无射调，须将第一弦升高“短七阶”（Septime），换言之即是升高十个“半音”；若不另自换弦，实为物理原则所不许。

通常每篇琴谱之首，均注有“黄钟均”等等字样（譬如张鹤之《琴学入门》），或“黄钟调”等等字样（如唐彝铭之《天闻阁琴谱集成》）。因此，我们便立刻知道该谱所用定弦之法，是属于何种。而且我们翻译《琴学入门》诸谱，则须按照张氏定弦之法，翻译《天闻阁琴谱》则须按照唐氏定弦之法，始与本人意旨相适。

除“均”或“调”之外，尚有所谓“音”者，例如“宫音”“商音”之类。吾国古时所谓“音”，是即等于西洋近代所谓“基音”（英人称为 tonic，德人称为 Tonika，法人称为 tonique），换言之即是一篇乐谱的“基音”。由此以定该调组织形式（这个“调”字与上述唐氏所谓“调”者，截然不同，请注意），或称为“阳调”（中国旧译为“长音阶”），或称为“阴调”（中国旧译为“短音阶”）。至于吾国五音调子，共有五种组织形式，其式如下（表中符号“⌒”系表示“短三阶”之意，无符号者为“整音”）：

1. 宫音（余称为宫调）：宫　商　角　徵　羽　宫
2. 商音（余称为商调）：商　角　徵　羽　宫　商
3. 角音（余称为角调）：角　徵　羽　宫　商　角
4. 徵音（余称为徵调）：徵　羽　宫　商　角　徵
5. 羽音（余称为羽调）：羽　宫　商　角　徵　羽

每个“音”之分别，即在其“短三阶”位置，每次不同之故。无论西洋与中国，每篇乐谱之结尾一音，必须用“基音”。因此，我们若欲确定该篇琴谱，系属于何“音”，则只看该谱结尾一音便知。结尾一音为宫，则称为“宫音”；为商，则称为“商音”。

在《琴学入门》中，就“均”而论，则属于

中吕均者十篇，
黄钟均者五篇，
夹钟均者二篇，
夷则均者二篇，
无射均者一篇。

换言之，定弦之法，以中吕均为最多。就“音”而论，则属于

宫音者十四篇，

徵音者三篇，

商音者二篇。

（此外《庄周梦蝶》一篇，原书标为“商角”二字，但就余观察，似应属于宫音。）

换言之，调子组织形式，以宫音为最多。该书之中，每篇之首，皆书有“某均某音”字样，如“中吕均宫音”之类（但其中亦有一二篇忘将“某音”字样印人者，须由吾人自己将他补上）。所以我们一望而知，究竟该篇属于何均何音。

至于《天闻阁琴谱集成》，则自第一卷至第十卷系以“音”为分类标准；自第十一卷至第十六卷，系以“均”为分类标准。其式如下：

宫音（卷一卷二）

商音（卷三卷四）

角音（卷五卷六）

徵音（卷七卷八）

羽音（卷九卷十）

以上系以“音”为分类标准。

黄钟（卷十一）

太簇（卷十二）

姑洗（卷十三）

蕤宾（卷十四）

夷则（卷十五）

无射（卷十六）

以上系以“均”（唐氏自称为“调”）为分类标准。

每卷之中，包括琴谱数篇以至于十余篇不等。自卷一至卷十，每篇之音，间或注有“均”名，如“宫音羽调”“商音徵调”之类（按唐氏所谓“羽调”，即是“南吕均”；所谓“徵调”，即是“林钟均”；其说已见前。不过其中错处似乎甚多。分明是“徵音商调”，而书上却是“商音徵调”。此事余曾费数日工夫逐篇审查，始将其错误证出）。但不书“均”名者，亦复甚多。自卷十一至卷十六，则又只有“均”名，未将“音”名附入。唐氏所以如此分类之原因，大约系由于当时搜集各种琴谱之时，凡篇首书有“某音”者，彼即纳诸该“音”卷中；若只书有“某均”者，彼即纳诸该“均”卷中。至于每篇琴谱，究竟应用何“均”何“音”去弹，彼固未遑一一详注也。余之所以采用唐氏此书者，系因此书收集宏富（计有四大布套），可供吾人采择。此外，余并采用张氏《琴学入门》者，因张氏书中曾有若干篇，注有工尺及板眼，以便翻译时对证故也。而且唐、张二氏之书，皆系清末同、光时代产物，此刻购求，当不甚难。

（三）徽位

琴之外边（奏者坐处，则称为琴之内边），有点十三，是为徽位，以作奏者左手按弦之长短标准。其徽位次序，系从岳山算起（请参阅前列一图），换言之，接近岳山者为第一徽，接近龙龈者为第十三徽，其式如下：
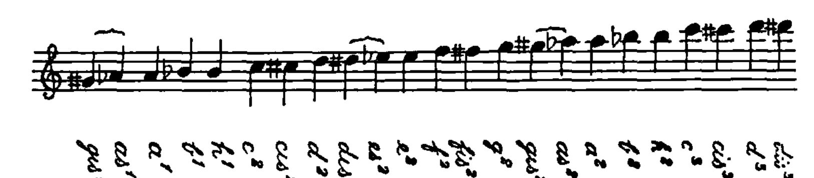
徽位：	空弦（散音）	十三	十二	十一	十	九	八	七	六	五	四	三	二	一
等于全弦长度：	1	$\frac{7}{8}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$
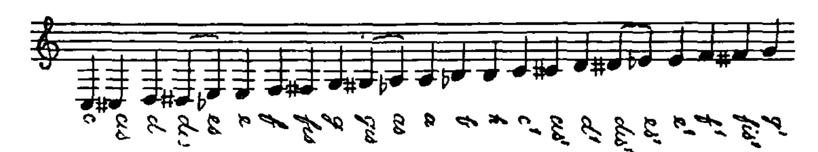
琴上虽有徽位十三，但弹奏之时不必时常恰恰按在徽位。换言之，有时须在徽位以下几分几厘（往向龙龈一端而去为下）。兹将琴谱中习见之徽位符号，一律译为亚拉伯数目，有如下列一表。但徽位符号，在各种版本之中，往往写法彼此相异，兹特用一括弧附注于下。又徽位符号有时只是表示一种大略而已；换言之，每将厘毫数目删去；譬如“七九”一个符号，等于七徽九分，但依照《琴学入门》注解却当为七徽九分二厘五毫。至于余之翻译，虽系按照《琴学入门》“五音定位”一篇注解，但对于厘毫数目，仍将其删去不载。第一，因为小数太多，将来写在五线谱上，颇嫌累赘。第二，因为实际弹奏之时，该音是否真确，须凭耳朵去听，不宜专靠视力；譬如吾国弹奏三弦之人，即系具有此项听音能力，盖三弦之上，并未设有徽位故也。此外下列表中，尚有数事，略须先为解释：（甲）表中只将第一至第五弦之音录出，而无第六、第七两弦者，因第六、第七两弦之音，系比第一、第二两弦恰恰高一个“音级”（Octave），读者可以类推故也。（乙）括弧“〔 〕”内之各音，系指该弦在转“均”时节应升之音。譬如由黄钟均转为中吕均，则第三弦应由 e 升为 f 是也。（丙）本表系照《琴学入门》定弦之法，亦即姜夔、赵孟頫定弦之法，以第一弦为黄钟，等于西洋之 c（其实精确说来应为“倍律黄钟”；因“正律黄钟”系等于西洋之 c^1 故也）。（丁）表中 c、d、es 等等，系德国通行之音名。余所以采用此项音名而不直用五线谱表示者，系欲少占篇幅之意。但恐吾国乐界对于德国音名或有不甚熟习之处，兹将另列德国音名与五线谱对照一图于后，以资参考（图中符号“⌒”，系表示该两音名称虽异而实际相等。又图中之音，系以表内所列者为限）。（戊）表中亚拉伯数目之上有“┌──┐”符号者，系表示该两音之音程为

“整音”；无符号者为“半音”。

徽位符號：	譯爲：	第一絃：	第二絃：		第三絃：		第四絃：		第五絃：	
卄	0	c	d	dis]	e	f]	g	gis]	a	b]
上(十三)(上下)	13.1	d	e	f	fis	g	a	b	h	c^{1}
丰(丰丰)	12.2	es	f	fis	g	gis	b	h	c^{1}	cis^{1}
十八(十一)	10.8	e	fis	g	gis	a	h	c^{1}	cis^{1}	d^{1}
十	10	f	g	gis	a	b	c^{1}	cis^{1}	d^{1}	dis^{1}
九	9	g	a	b	h	c^{1}	d^{1}	dis^{1}	e^{1}	f^{1}
八半(八四)(八三)(八七)	8.5	as	b	h	c^{1}	cis^{1}	es^{1}	e^{1}	f^{1}	fis^{1}
七九(八)(七八)(八上)	7.9	a	h	c^{1}	cis^{1}	d^{1}	e^{1}	f^{1}	fis^{1}	g^{1}
七六(七七)	7.6	b	c^{1}	cis^{1}	d^{1}	dis^{1}	f^{1}	fis^{1}	g^{1}	gis^{1}
七半	7.5	h	cis^{1}	d^{1}	dis^{1}	e^{1}	fis^{1}	g^{1}	gis^{1}	a^{1}
七(六九)	7	c^{1}	d^{1}	dis^{1}	e^{1}	f^{1}	g^{1}	gis^{1}	a^{1}	b^{1}
六四(六半)	6.4	d^{1}	e^{1}	f^{1}	fis^{1}	g^{1}	a^{1}	b^{1}	h^{1}	c^{2}
六二(六三)	6.2	es^{1}	f^{1}	fis^{1}	g^{1}	gis^{1}	b^{1}	h^{1}	e^{2}	cis^{2}
五九(六)(五八)	5.9	e^{1}	fis^{1}	g^{1}	gis^{1}	a^{1}	h^{1}	c^{2}	cis^{2}	d^{2}
五六(五七)(五半)	5.6	f^{1}	g^{1}	gis^{1}	a^{1}	b^{1}	c^{2}	cis^{2}	d^{2}	dis^{2}
五	5	g^{1}	a^{1}	b^{1}	h^{1}	c^{2}	d^{2}	dis^{2}	e^{2}	f^{2}
四八	4.8	as^{1}	b^{1}	h^{1}	c^{2}	cis^{2}	es^{2}	e^{2}	f^{2}	fis^{2}
四六(四七)(四半)	4.6	a^{1}	h^{1}	c^{2}	cis^{2}	d^{2}	e^{2}	f^{2}	fis^{2}	g^{2}
四日(四三)(四四)	4.3	b^{1}	c^{2}	cis^{2}	d^{2}	dis^{2}	f^{2}	fis^{2}	g^{2}	gis^{2}
四	4	c^{2}	d^{2}	dis^{2}	e^{2}	f^{2}	g^{2}	gis^{2}	a^{2}	b^{2}
三半	3.4	d^{2}	e^{2}	f^{2}	fis^{2}	g^{2}	a^{2}	b^{2}	h^{2}	c^{3}
三三	3.2	es^{2}	f^{2}	fis^{2}	g^{2}	gis^{2}	b^{2}	h^{2}	c^{3}	cis^{3}
二九	2.9	e^{2}	fis^{2}	g^{2}	gis^{2}	a^{2}	h^{2}	c^{3}	cis^{3}	d^{3}
二六(二半)	2.6	f_{2}	g^{2}	[gis^{2}	a^{2}	[b^{2}	c^{3}	[cis^{3}	d^{3}	[dis^{3}

德国音名与五线谱对照图





上列表中，0 系表示散音（按即空弦之音）。13.1 系表示十三徽一分。9 系表示九徽。如此类推下去。据余所见各谱而论，“二六”一个符号，似为左手按弦最高之处。盖右手弹弦，通常系在一徽左右，与左手按弦之处相距，其时只有一徽六分之长，已经甚近故也。

至于弦之符号，则用罗马数目表示，有如下表：

弦之符号：	一	二	三	四	五	六	七
译为：	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ	Ⅶ

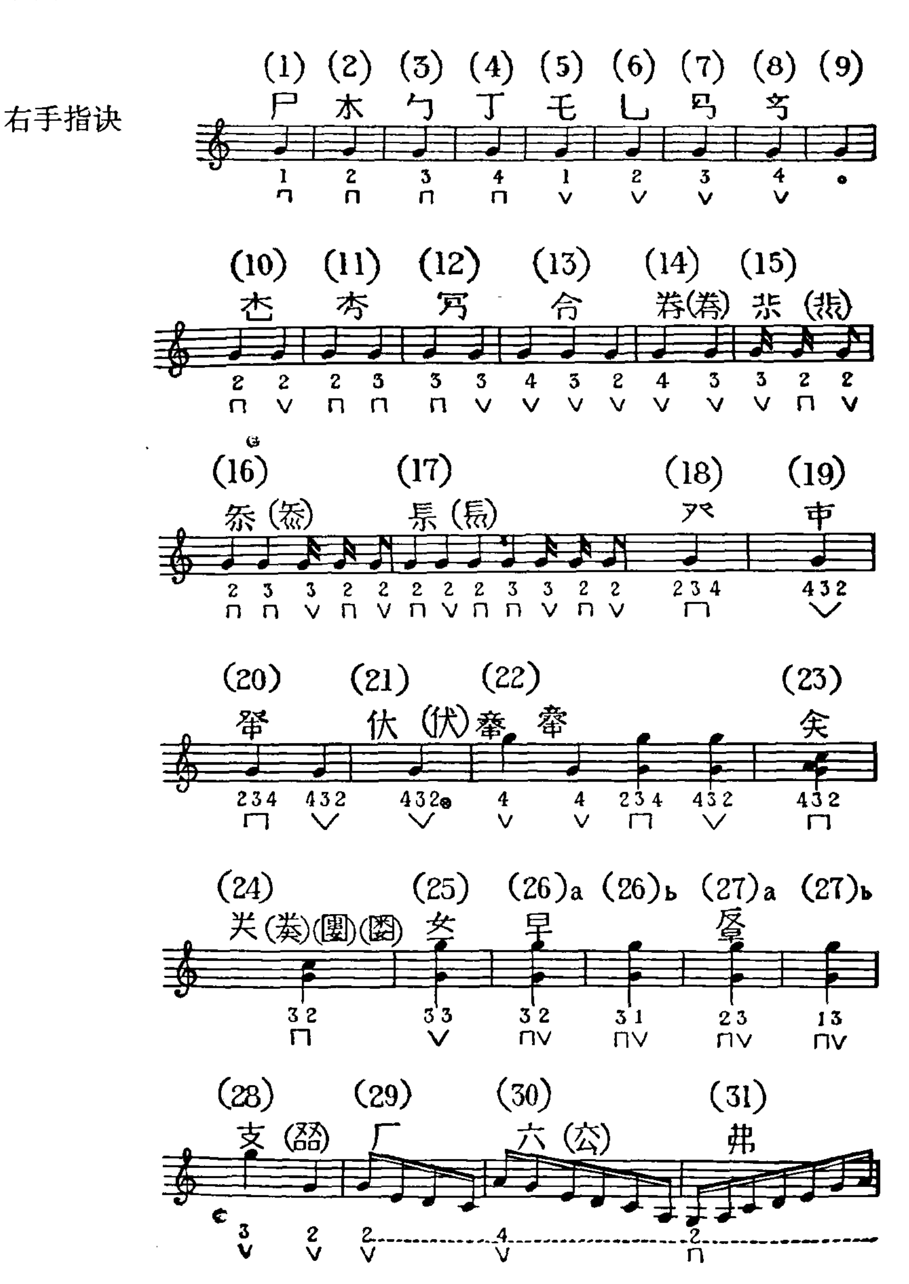
譬如 I_9，乃系表示左手须按在第一弦之第九徽处，I_0 则系表示第一弦之散音。如此类推下去。

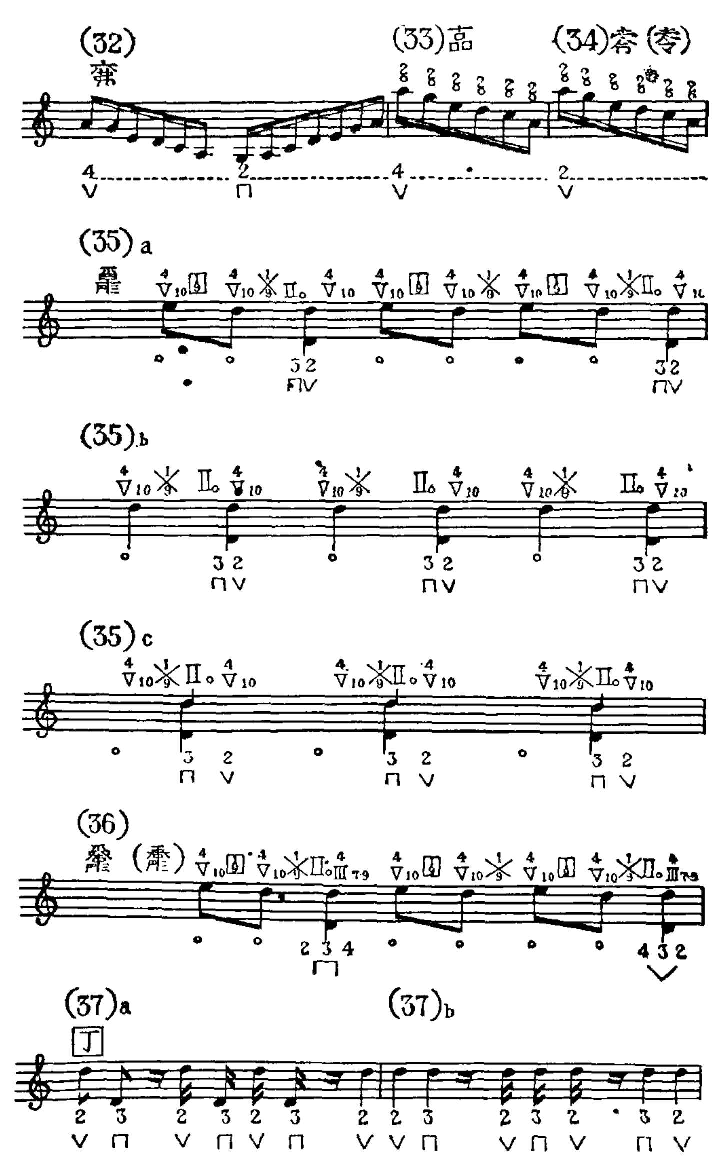
（四）右手指诀

翻译琴谱最感困难之处，殆莫过于节奏一事。譬如《琴学入门》解释“背锁”指诀（请参看下列谱中第 15），有云：同弦上用剔抹挑，连弹三声，剔抹宜急弹，挑则稍缓，以合节为法云云。究竟急多少？缓多少？是否剔之时间，恰恰等于挑之一半？均未精确明言。此外其他各种指诀解释，更往往并缓急二字而无之。至于本文关于指诀之节奏，或者根据唐彝铭、张鹤以及其他书籍之指诀解释，或者根据《琴学入门》谱旁所注板眼符号，或者根据西洋学者关于琴谱之翻译；然后由余细心审察以决定其节奏长短。但不敢自谓无讹，尚望国内学者，随时加以订正为荷。

奏琴之法，系以左手按弦，右手弹弦。右手向徽弹出曰出（按即向着琴之外边弹

去），向身弹入曰入（按即向着奏者胸前弹来）。弹处约在一徽左右（惟下列指诀第（21）伏，为例外）。弹指系用大、食、中、名四指（本文译为1、2、3、4）。小指则禁而不用。弹出之名：曰托（大指），曰挑（食指），曰剔（中指），曰摘（名指）；本文则用符号“V”以表示之。弹入之名：曰擘（大指），曰抹（食指），曰勾（中指），曰打（名指）；本文则用符号“⊓”以表示之。是为右手八种基本弹法。此外尚有轮、历等等二十余种右手指法，兹特译为五线乐谱，并将其一一说明如下（凡右手指法皆写在五线谱下面）：





(1) 擘也。用大指甲背弹入。

(2) 抹也。用食指箕斗弹入。

(3) 勾也。用中指箕斗弹入。

(4) 打也。用名指箕斗弹入。

(5) 托也。用大指箕斗弹出。

(6) 挑也。用食指甲背弹出。

(7) 剔也。用中指甲尖弹出。

(8) 摘也。用名指甲尖弹出。

(9) 系表示只用左手按弦或弹弦作声，不用右手去弹。

（10）抹挑也。先抹后挑。

（11）挑勾也。先抹后勾。

（12）勾剔也。先勾后剔。

（13）轮也。同弦上，摘剔挑，次第弹出，连得三声。

（14）半轮也。用名中二指摘剔弹出，连得二声。

（15）背锁也。同弦上，用剔抹挑连弹三声。剔抹宜急弹，挑则稍缓。

（16）短锁也。同弦上，先抹勾慢弹二声，加背锁，共得五声。

（17）长锁也。同弦上，先抹挑抹勾勾弹四声，加背锁，共得七声。

（18）泼也。食中名三指并用，俱令微曲其指之中末二节，使各指尖稍出于中指，中指尖稍出于食指。以作斜势，一齐同弦弹入；轻轻一撇“丿”，如字法撇势；共得一声。

（19）剌也。亦是食中名三指并用，俱令微曲其指之中节。使食指尖稍出于中指，中指尖稍出于名指。亦作斜势一齐同弦弹出；重重一掠“㇀”，如字法掠势；共得一声。

（20）泼剌也。先泼后剌。（?）

（21）伏也。专在第一、二弦四、五徽间取之。其法系于乘剌出时，迅速以右手之掌，盖伏弦上，遏住弦音，而令一、二弦齐击琴面，作一杀声，须清劲如裂帛为妙。

（22）摘泼剌也。譬如名指先摘第二弦第一弦，然后再将两弦一泼一剌；前后共得四声。

（23）全扶也。用食中名三指，各入一弦，打勾抹并发，共得一声。惟泛音中用之（关于泛音一节，请参阅左手指诀第〔63〕）。

（24）半扶也。与全扶相似。用勾抹各弹一弦（譬如第一弦及第三弦），一齐并发，使两弦同得一声，亦惟泛音用之，或称搂圆。

（25）如一也。两弦一按一散同时剔出，共得一声。

（26）撮也。计有两种：（a）勾挑并下，两弦齐响，同得一声。（b）勾托并下，两弦齐响，亦同得一声。

（27）反撮也。亦有两种：（a）若前用勾挑为撮，则现在反撮，须用抹剔。（b）若前用勾托为撮，则现在反撮，须用擘剔。至于反撮取声之法，系与撮同。

（28）鼓也。两弦一按一散，剔挑次第弹出，先剔后挑，计得二声。又名双弹。

（29）历也。食指连挑两弦或数弦，取音轻疾连明。

（30）滚也。名指连摘数弦。

（31）沸也。食指连抹数弦。

（32）滚沸也。先滚后沸。

（33）临也。与滚相似。惟用之于泛音。

（34）索铃也。与临相似。亦系用之于泛音。惟此次系以食指连挑数弦。

（35）掐撮三声也。计有三种：（a）左名指按弦，用左大指先罨（请参阅下列第〔61〕罨法），后掐（请参阅下列第〔59〕掐法），计得二声。再用右手一撮（参阅上列第〔26〕撮法），又得一声。然后再用左大指先罨后掐者两次，计得四声。最后更用右手一撮，又得一声。前后总计八声。（b）先用左大指一掐，后用右手一撮，计得二声。如是者三次，共得六声。（c）掐撮同时并用，计得一声。如是者三次，共得三声。（凡五线谱上面之符号，皆是左手指法。譬如$\overset{4}{V_{10}}$一个符号，系表示左手第四指，按在第五弦第十徽之意。又本例为写谱便利起见，系以第二弦为 d^1，第五弦为 a^1。）

（36）掐泼刺三声也。与上述（35）之（a）例相同。惟此次不用撮，而用泼与刺耳。

（37）打圆也。计有二种：（a）一挑一勾，各弹一弦，先得二声。少缓，复急作二次，又得四声。再慢挑一声。共成七声。但在实际上，最初之“一挑一勾”，与最后之“慢挑一声”，均已于谱中明白写出；故“打圆”符号，只是关于中间之“急作四声”而已。（b）最初，一挑一勾。少缓，复急作三声。最后，一勾一挑，共成七声。但在实际上，最初与最后之一挑，均已于谱中明白写出；故“打圆”符号，只是关于中间之“五声”而已。

（五）左手指诀

凡左手指诀，均写在五线谱上面，右手指诀，均写在五线谱下面；已如上文所述。罗马数目为弦。立于其旁之亚拉伯数目为徽位符号（○则等于散音）。立于其顶之亚拉伯数目为指头符号（亦只用大、食、中、名四指，本文以 1、2、3、4 代之），亦已如上文所述。但左手指诀，远较右手指诀为多，各书解释亦最不一致，节奏方面亦最难决断。兹仅将余力所能解决者，录之于后。其有待于国内学者之纠正，势当远较右手指诀为多。尚望世之君子，不我遐弃，时时加以补正为荷。
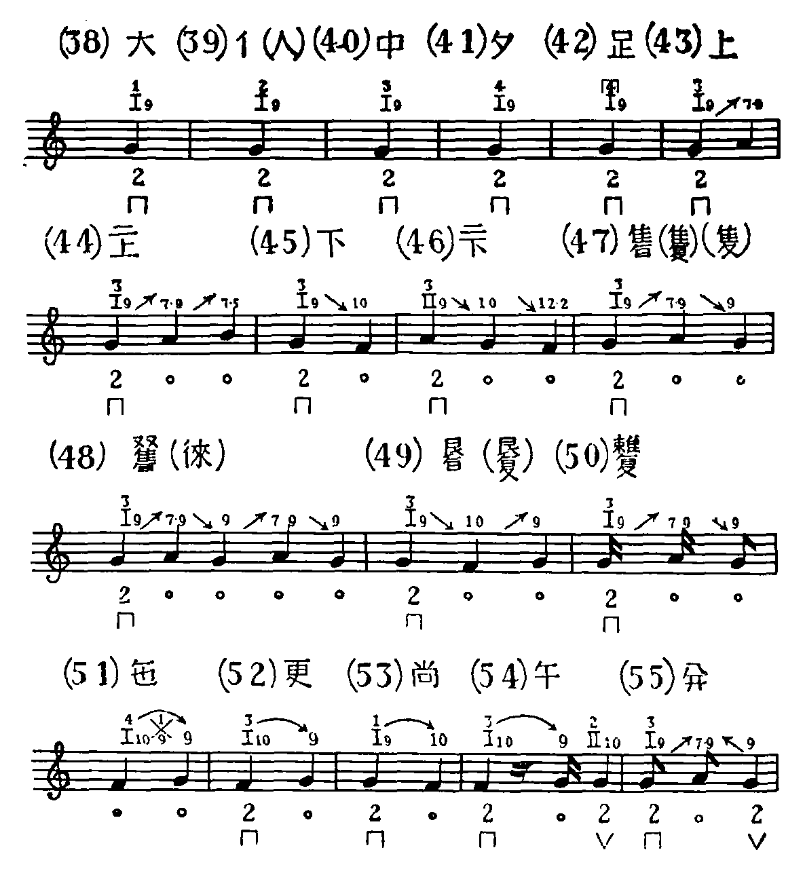
左手指诀可分为三类：（甲）左手主要指法。（乙）左手装饰指法。（丙）左手说明指法。兹请先行一一解释如下：
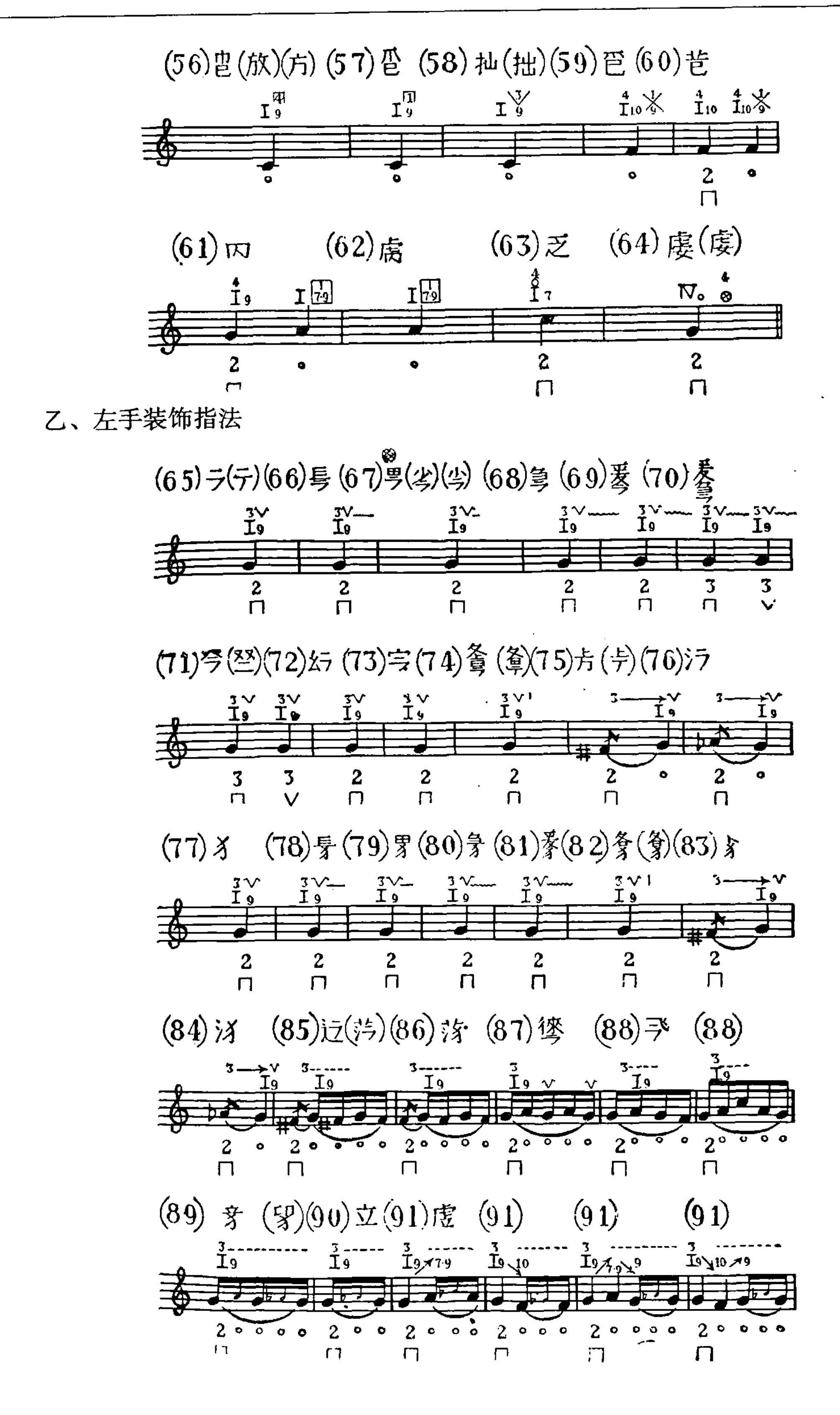
（甲）左手主要指法计有 27 种，为产“音”最要之指法（惟其中“虚按”一法，乃系止“音”，而非产“音”，是为例外）。在《琴学入门》中，多注有工尺于其旁。换言之，为构成调子之主要原素，有如房子之地基梁柱然，所以称为主要指法。

（乙）左手装饰指法，计有 34 种（按“装饰”二字，法文称为 Agréments，德文称为 Manieren，英文称为 Graces）。其作用只在装饰点缀，有如房中之陈设然。在《琴学入门》中，此类指法，多未注有工尺于其旁。我们翻译时，宜将此项指法或者只用一种符号表示（如吟猱二法之用西文字母 V 以表示之）；或将该项音符写小一点（如绰注之类）；或将该项音符之音值，缩写为十六分音符、三十二分音符、六十四分音符等等（此处须以“正音符”之音值大小为转移。譬如“正音符”之音值为四分音符，则下列（94）换法，当译为四个十六分音符。如“正音符”之音值为八分音符，则该换法应译为四个三十二分音符）。总而言之，此项“装饰音”，只算调子中之附属品，只能依赖“正音符”为活者也，所以称为装饰指法。

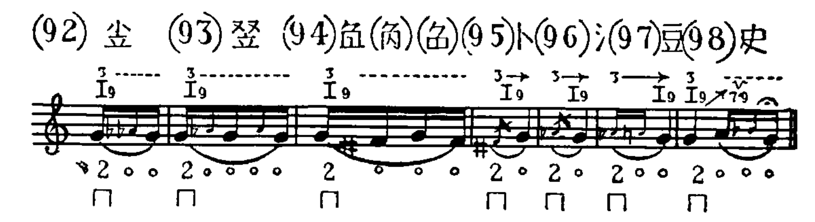
（丙）左手说明指法，计有七种。其重要更次于装饰指法一等。盖此项说明指法，仅在促使奏者注意而已。譬如（102）应合一法，其意系表示“先上后挑，而且两音同声”而已。但在谱上，关于“应上几许，应挑何弦”早已明白写出；虽无“应合”字样在旁，亦复不甚要紧。今之所以注于其旁者，不过令奏者特别注意而已。所以余称之为说明指法。言其向奏者，加以说明解释之意。

甲、左手主要指法

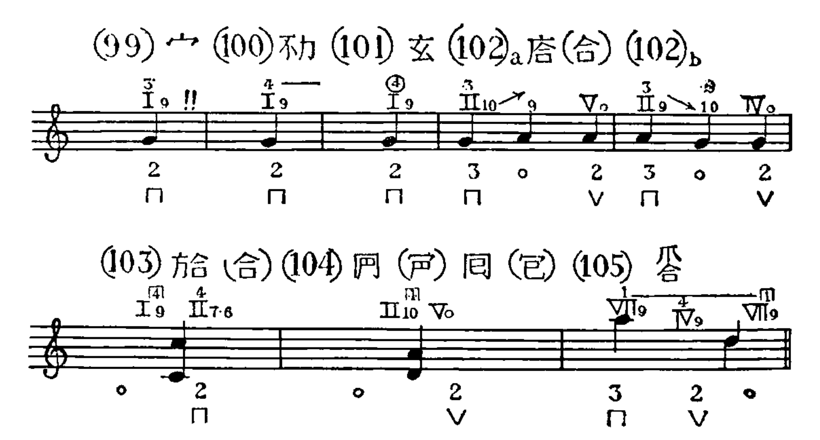




乙、左手装饰指法



丙、左手说明指法



（甲）左手主要指法

（38）大指也。有两种按法：（a）假如奏者所按，系在弦之上半节（按即由岳山至该弦之中点），则当用指甲之右侧，半肉半甲处。（b）假如奏者所按，系在弦之下半节（按即由龙龈至该弦之中点），则当用大指末节右侧挺骨处之纯肉按之。

（39）食指也。用箕斗处按之。

（40）中指也。用箕斗处按之。

（41）名指也。用箕斗处按之。

（42）跪指也。名指曲其中节，跪其末节；或用甲背按之，或用末节硬骨横纹处按之。

（43）上也。于按弹后，左指由本位走上一位得声（凡向岳山而行谓之上，向龙龈而行谓之下）。同时右手并不再弹。

（44）二上也。于按弹后，连上两次。

（45）下也。于按弹后，左指由本位走下一位得声。同时右手并不再弹。

（46）二下也。于按弹后，连下两次。

（47）进复也。于按弹后，即由本位走上一位得声，曰进。仍下归本位得声，曰复。同时右手并不再弹。

（48）双进复也。进复两次，与下列（87）之往来吟相似，惟此处不用吟而且缓奏耳。

（49）退复也。于按弹后，即由本位走下一位得声，曰退。仍上归本位得声，曰复。

同时右手并不再弹。

(50) 懒进复也。与上列 (47) 进复相似，惟此处宜特别迅速，式如拉上坠下之意；仿佛懒于进复，草率了事一样。

(51) 拖也。乘掐出音之际 (参阅下列 (59) 掐起)，左手名指即带其音拖上一位，其声如蝉鸣过枝然。

(52) 硬也。与上述 (51) 拖相似，惟此次不用左手掐起，而用右手弹弦而已。又“硬”与“上” (参阅 (43)) 不同，盖“硬”系得音即上，径行直捷，较“上”为快，故也。

(53) 淌也。亦与上述 (51) 拖相似，惟此次系按弹后用左手大指缓缓拖下一位，有如淌下是也。

(54) 浒也。按弹后，候音少息，直上一位得声；随即按弹他弦，取其停后两音捷连之意。然非候音少息，不能用。

(55) 分开也。同弦两弹。先于按位弹得一声；然后用该指走“上”一位，再得一声；最后，复退归本位，又弹一声。总计三声。因其前后分弹两次，中间走“上”一次，故曰分开。

(56) 带起也。名指于按位，将弦带起 (按即名指将弦粘起之后，随将该指离开)，得一散音。

(57) 爪起也。大指于按位，将弦带起，得一散音。

(58) 推出也。中指于按位，将弦向外一推，得一散音。

(59) 掐起也。左手名指按位，左手大指于按处之上，用甲爪弦得声，以代右手弹弦，曰掐起。譬如左手名指按在第一弦第十徽；左手大指在该弦第九徽之处，将弦用甲一掀，以代右手弹弦。

(60) 对起也。与上述 (59) 掐起相同，惟前人以先有按弹声，而后用左大指掐起者，曰对起。以初无按弹声，而即用左大指掐起者曰掐起。

(61) 罨也。大中名三指，俱可用罨。其法系以左指按弦 (即将弦一磕之意) 得声，不用右手弹弦。譬如以大指在该弦七徽九分之处一磕，所得之音与左按七徽九分而右手弹弦者相等。

(62) 虚罨也。该弦先经按弹而后用罨者曰罨，未经按弹而即用罨者曰虚罨。

(63) 泛音也。左指轻轻浮点弦上，正对徽中，同时右手将弦一弹 (左右两指，须按弹并发)；随将左指取开，有如蜻蜓点水，一着即起。由此所得之音，其在中国则称为“泛音”其在西洋则称为 Flageolett。在西洋提琴谱上，于手指符号 (譬如 4) 之外，又有○者，即系表示“泛音”之意。

（64）虚按也。先弹空弦得声之后，乘声未歇，用指浮点弦上，以遏其余响。亦似泛音然，须对徽位取之乃得。但泛音乘弹时浮点弦上，一点便起。虚按则系在既弹空弦之后，轻遏其声便起。

（乙）左手装饰指法

（65）吟也。吟者指于按弹得声之徽位上，左右往来分余，动荡有声。约四五转，仍即收归本位。与西洋之 vibarato 相似。本文用小写之 v 字母，以表示之。

（66）长吟也。久吟之意。

（67）略吟也。短吟之意。

（68）急吟也。紧而迫促。

（69）缓吟也。慢而缓和。

（70）缓急吟也。同弦两弹，俱要用吟。而且先缓后急，未有先急而后缓者也。

（71）双吟也。同弦两弹，俱要用吟。但彼此速度须相等，与缓急吟不同。

（72）细吟也。吟之声细微也。

（73）定吟也。于按弹得声之徽位，以指中筋骨微微运动，不离按位。换言之，即系以指钉琴面，取其机活有声。

（74）落指吟也。当手指刚刚按落弦上之际，立即用吟。与（65）至（73）之吟不同。因彼等皆系按弹以后，始用吟也。

（75）绰吟也。先绰后吟（参阅下列第（95）绰）。按唐、张二氏皆言随绰随吟，其意似欠明了。（一面绰一面吟之意?）

（76）注吟也。先注后吟（参阅下列第（96）注）。唐、张二氏亦言随注随吟。（一面注一面吟之意?）

（77）猱也。猱者指于按弹得声之徽位，左右往来动荡，约过按位二三分，取音较吟为大，本文以大写之 V 字母，以表示之。

（78）长猱也。久猱之意。

（79）略猱也。短猱之意。

（80）急猱也。紧而疾速。

（81）缓猱也。大而宽和。

（82）落指猱也。与上述（74）落指吟之意义相似。

（83）绰猱也。与上述（75）绰吟相似。

（84）注猱也。与上述（76）注吟相似。

（85）游吟也。指乘绰上（参阅下列（95）绰），就退下少许；复绰上，又退下少许；以得二声为率。切不可因退少许而另出一声。亦曰荡吟。

(86) 荡猱也。与上述 (85) 游吟相似。

(87) 往来吟也。譬如按弹九徽得声，随上七徽九分吟；复下九徽得声，又上七徽九分吟；再下九徽得声是也。与上列 (48) 双进复相同，不过此处有吟而且速奏耳。

(88) 飞吟也。计有两种：(a) 一上二下。譬如按在九徽，随上七徽九分，复下九徽，再下十徽是也。(b) 二上二下。譬如按在九徽，随上七徽九分，再上七徽，然后复下七徽九分，再下九徽是也。

(89) 撞猱也。猱者于按位上下取音是也。撞猱则专于按处向上取音，如撞势然，而且先大后小（参阅第 (90) 撞)。法在避却按位之下。出音为得耳。

(90) 撞也。按处已弹得声，用指急向上少许，速归按位，再得一声，曰撞。其速如电，盖速则一声，迟则似进复，而成两声也（参阅上列第 (47) 进复)。

(91) 虚撞也。计有四种：(a) 于按弹后，上一位再撞（参阅上列 (43) 上)。(b) 于按弹后，下一位再撞（参阅上列 (45) 下)。(c) 于按弹后，进复再撞（参阅上列 (47) 进复)。(d) 于按弹后，退复再撞（参阅上列 (49) 退复)。皆按弹之后，于上下取音，而后撞也。故名虚撞。

(92) 小撞也。撞之最小者。四、五徽处用之最多。

(93) 双撞也。连撞二次也。

(94) 唤也。乘下音而上，又接上音而疾下。譬如按弹九徽，随即退下少许；复乘此下音，速上九徽；然再疾下少许。(?) 取其声如电速分明为妙。但鱼字符号，有时只是表示“换”指按位之意，则与本条所谓“唤”者又复不同。

(95) 绰也。由徽位下方少许，斜势按上至该位，乘此弹得声曰绰。

(96) 注也。由徽位上方少许，斜势按下至该位，乘此弹得声曰注。

(97) 逗也。从本位上方几分，再绰上少许，然后注下本位。譬如本位为九徽，则该指应从八徽五分之处起，绰上至八徽之处，然后注下九徽。(?)“逗”与“撞”貌似而实异；盖“撞”在已弹后而为之，“逗”则乘将弹时而为之故也。“逗”与“注”亦复不同，盖“注”初不必先行绰上少许故也。

(98) 使也。右手弹弦，左手用逗，曰逗。右手不弹，左手用逗，曰使。譬如按弹九徽后，左指即上一位吟；将完时，向上一撞，即下本位。为其用力使指，故曰使。与 (91) 之虚撞不同。盖一则 (91) 无吟而此处有吟。二则 (91) 是从七徽九分向上一撞，复回七徽九分；而此处则是从七徽九分向上一撞，一直注下九徽故也。

(丙) 左手说明指法

(99) 按也。用指在位中，平正按弦。

(100) 不动也。左指留在按处不动。

（101）蓄也。取含蓄意。将该指（譬如左手名指）略一退动，以活其机，不使其音太露，故曰蓄。

（102）应合也。计有二种：（a）按弹后，即用左手该指走“上”某位得声，随用右手另弹某弦散音，与之相应。譬如左手中指或名指按在第二弦第十徽，及右手既弹之后；左手该指即走“上”九徽得声，随用右手再弹第五弦散音，与之相应。（b）相上述之（a）相似，不过此次系用左手该指走“下”某位，再弹某弦，与之相应而已。

（103）放合也。左手之指于按位将该弦带起，并即立刻离开该弦，于是得一散音，是为放声。当该指离开该弦之际，迅速按住他弦某徽，同时又用右手弹之，与前放声并响如一，故曰放合。譬如左手名指本系按在第一弦第九徽，现在该指放弦得声；更乘放时该指即按第二弦之七徽六分，并用右手弹之，与前此放声并响。

（104）同声也。两弦用各不同（譬如一用左手名指带起，一用右手弹之），而使其声齐出并响如一，亦曰同起；两弦同起而得一声，与同声似。（?）

（105）爪合也。左手大指按在某弦，右手从而弹之得音以后，即令该大指仍留该处；等候左手名指与右手某指按弹次弦之际，同时尚留该处之大指，遂将该弦爪起，与次弦之音相合。譬如左大指按在第七弦第九徽，已经右手弹过。现在等候左手名指按第四弦第九徽以及右手从而弹之之际，于是尚留在第七弦第九徽处之大指，遂爪起第七弦，与之相合。

（六）附用符号

（106）刍　（107）爰　（乎）　（108）巠（𠂌）

（109）亩　（110）篙　（111）篙　（112）雨

（113）肴　（114）省　（115）杳　（116）曲冬（冬）

（117）尾声　（118）收　（119）巳　（120）巨

（121）正　（122）段　（123）车　（124）屯

（125）欠　（126）大　（127）小　（128）庀（庇）

（129）品　（130）龠　（131）奋　（132）弓

（133）山 （134）曑 （135）云（136）尢

（137）骨 （138）又

（106）急弹也。西文为 vivace。

（107）缓弹也。西文为 lento。

（108）轻弹也。西文为 piano。简写为 p。

（109）重弹也。西文为 forte。简写为 f。

（110）从头再作也。自此段首起，再作一遍；前后共计二遍。(da capo)

（111）从L再作也。从谱旁有L形符号之处起，再作一遍；前后共计二遍。（dal segno 𝄋）

（112）再作也。照谱上文，再作一遍；前后共计二遍。

（113）二作也。照谱上文，再作二遍；前后共计三遍。

（114）少息也。稍息也。(译为全休止符)

（115）大息也。稍久息也。

（116）曲终也。

（117）尾声，西文为 corda。

（118）收束也。如慢收之类。

（119）起也，如泛起，慢起之类。

（120）泛起也。从此处起，皆用泛音。

（121）泛止也。至此处止，不再用泛音。

（122）如一段二段之类。每篇之中，少者数段，多者十余段不等。

（123）连也。数音连结无间也。谱旁用直线者，亦连也。西文为 legato。

（124）顿也。与连相反；各音之间，宜稍稍顿断。

（125）次也。假如次吟二字，与上述第（10）抹挑共在一处，则其意若曰“挑后须吟”。盖抹为首，挑为次故也。

（126）假如大字与第（55）分开符号相合（如大分开），则其意若曰宜“上”至一个“短三阶”，非如普通之只“上”至一个“整音”也。

（127）譬如“小分开”系表示只“上”一个“整音”之意。

（128）虚也。假如此字与“上”字相合，亦系“上”至一个“短三阶”之意。

（129）慢也。如慢起慢收之类。

（130）入慢也。慢弹也。西文为 ritenendo。

（131）大慢也。更较入慢为慢。

（132）弹也。

（133）徽也。

（134）踢宕也。踢宕而弹也。前后句中，宜紧慢不匀以弹之。

（135）至也。如二至六之类。即系表示从二弦至六弦之意；于历、沸等指诀用之。

（136）就也。宜就上面同一徽位按之。

（137）此字似为滑字之省文。若与“上”字相联，似当为滑行而上之意。(?)

（138）如又下七之类，犹言再“下”至第七徽也。

此外《天闻阁琴谱集成》中尚有一个“叶”字。据其解释，则谓：“如抹七弦一声，随用甲靠七弦，后挑出是也。”似与右手指诀之（10）抹挑一法相同。但余对于此字尚未完全了解其意，俟诸后日再考。

以上所列左右两手指诀，以及附用符号，皆是以《琴学入门》及《天闻阁琴谱集成》两书为根据。而且此项指法符号皆系琴谱中之最习见者。此外尚有蓼怀堂指法、流水操指法等等特别符号，只因本文篇幅有限，实未遑一一尽举；但读者果能将本文所述者完全了解，则其他指法，均可迎刃而解也。

（七）翻译之例

在《琴学入门》中，计有琴谱七篇，于“工尺”之外，尚注有“板眼”于其旁。但因板与眼未尝分别注明之故，于是关于“拍线”一层，极不易定（按昆曲之中，则系板与眼分别注明，因而“拍线”地位，亦极易于确定）。本篇琴谱，系录自《平沙落雁》之第一段。该篇系属于“中吕均宫音”。换言之，即是琴上定弦之法，则为 c、d、f、g、a、c^1、d^1；调子结尾一音，应为 f。其中“拍线”系由余依照调子结构所定。凡主要之音，有结束力之音，皆紧列“拍线”之后。因此，“拍子”种类，不能不时常变换。譬如开始数拍为$\frac{4}{4}$拍子，随即改为$\frac{3}{4}$拍子之类。但此种换拍之举，在西洋音乐中，亦复常有之事。本来划定“拍线”一事素称难题，在西洋大音乐家中，亦常有自将本人作品之“拍线”划错者。“拍线”一事，极与“轻重律”（法文称为 métrique，德文称为 Metrik，英文称为 metre）有关，读者可以参阅拙著《中国诗词曲之轻重律》一书，便可略知大概（上海中华书局出版）。又中华图书馆出版之《琴学入门》，错字甚多。譬如《平沙落雁》第一段中，大指之“大”字，多误印为“六”字；又两次撮法之下，均将

“二”字脱落；而且在第二次撮法之旁，似乎少画一板；此外“上七六”三字，更误印为“上六七”三字；现在均一一将其订正，译为五线谱如下。此项译谱当然系为七弦琴而设；但不能弹七弦琴者，亦可按照音节，在提琴、钢琴、胡琴、琵琶、箫、笛之上奏之。不过上述各种乐器之中，有时诸音不备（譬如提琴之上，即无 d、f 两个低音），奏者须将本谱升高（或降低）一个音级方可。

至于琴谱写法，计分正文副文两种。如下列谱中开端之第二、第三、第四、第五各字，皆系正文，宜大写。其余泛起、泛止、少息、退复、缓猱、上六二吟等等为副文，宜小写。

每个正文，系由四种成分所组成：（甲）弦名，如一、二、三、四之类，则写在该文之下部或中部。（乙）右手指法，如挑勾之类，则写在该文之下部或中部。（丙）徽位，如九、十之类，则写在该文之上部右角或上部中间。（丁）左手指法，如大、食、中、名之类，则写在该文之上部左角或上部中间。
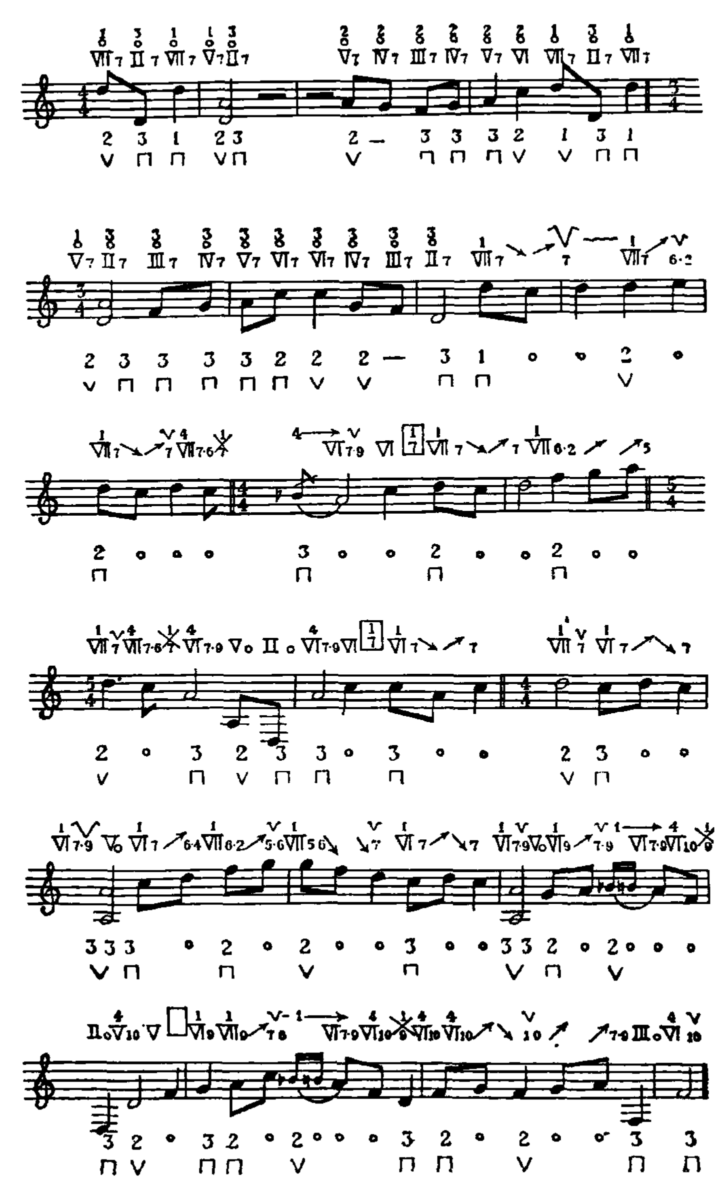
倘只有弦名，而未尝写明徽位及左右两手指法，则宜采用前面正文之徽位及左右两手指法。譬如下列谱中开端之第七、第八两个正文，只有“四”、“五”两个弦名，而无其他符号；则奏者宜仍依前面正文，应用左手食指，按着七徽，而以右手中指勾之。惟此处所宜注意者，务须应用前面正文之徽位，切不可应用前面副文之徽位。如作者之意，拟用前面副文之徽位，则必须书一“就”字于其上以声明之。譬如上列谱中副文“上五六吟”之下，有“就七挑”一个正文。其意若曰“右手食指挑第七弦，而仍旧以左手大指按第五徽六分”是也。若无“就”字，则吾人便须按第六徽二分矣。

中吕均 宫音

平沙落雁

一段

平沙落雁　中吕均　宫音



（八）琴书举要

友人袁同礼君于其所作《中国音乐书举要》文中（见北京国乐改进社所刊行之《音乐杂志》第一卷第二号），曾将琴书目录开列一百余种，极有价值。兹再将余所知者十

有余种，补入其中，汇录如左，以备国内学者参考。凡作者或刻书年代之可考者，皆附录其下，并将西历年代，注在括弧之内，以资比较。

1.《琴清英》一卷。汉扬雄撰。玉函山房本、汉魏遗书本。（扬雄时代约在西历纪元前二〇年左右。）

2.《琴操》二卷。汉蔡邕撰。玉函山房本、汉魏遗书本、汉学堂本、读画斋本、平津馆本、邵武徐氏丛书本、琴学丛书本、日本内阁库藏日本写本及天保三年刊本。（蔡邕时代约在西历纪元后一三三年到一九二年左右。又自此以下之各种琴书，皆系西历纪元后产品，因此只注年代，不再注“纪元后”字样。）

3.《雅琴名录》一卷。宋谕庄撰。说郛本。（南北朝宋代系四二〇年到四七九年。）

4.《琴历》一卷。玉函山房本。

5.《碣石调幽兰》一卷。梁丘公明撰。古佚丛书影唐抄卷子本。故宫博物院图书分馆藏旧抄本，为杨惺吾旧藏。琴学丛书本。（梁代系五〇二年到五五七年。）

6.《琴书》一卷。唐赵惟暕撰。玉函山房本。（唐代系六一八年到九〇七年。）

7.《琴苑要录》。铁琴铜剑楼藏旧抄本，为稽瑞楼旧藏。

8.《琴曲歌辞》四卷。宋郭茂倩撰。乐府诗集本。（宋代系九六〇年到一二七七年。）

9.《琴史》六卷。宋朱长文撰。宋绍定癸巳朱正大刊本。徐梧生旧藏元抄本。铁琴铜剑楼有明正德戊寅抄本、四库本、楝亭十二种本。（朱长文时代约在一〇九〇年左右。）

10.《杂书琴事》一卷。宋苏轼撰。说郛本。（苏轼时代系一〇六〇年左右。）

11.《琴声经纬》一卷。宋陈旸撰。说郛本。（陈旸时代约在一一〇〇左右。）

12.《琴统》一卷。外篇一卷。宋徐理撰。铁琴铜剑楼藏正德抄本。（与懒仙《五声琴谱》合为一册。）

13.《杂书琴事（?）》。宋何蘧撰。春渚纪闻本。（何蘧时代约在一〇八〇左右。）

14.《琴曲谱录》一卷。宋僧月居撰。说郛本、宋人百家小说本。

15.《古琴疏》。草玄杂俎本。

16.《琴谱全集》。元黑口刊本。抱经楼藏。每页十四行，每行十二字。（元代系一二七七年到一三六八年。）

17.《琴原》。元赵孟頫撰。松雪集本。（赵孟頫时代约在一三〇〇年左右。）

18.《琴言十则》一卷。元吴澄撰。学海类编本。

19.《古琴疏》一卷。明虞汝明撰。（明代系一三六八年到一六四四年。）

20.《琴笺图说》一卷。明陶宗仪撰。说郛本。

21.《冷仙琴声十六法》。明冷谦撰。学海类编本、西冷印社活字本。（冷谦时代约在一三七〇年左右。）

22.《琴玩启蒙》一卷。明朱权撰。江西弋阳王府刊本。(朱权时代约在一四〇〇年左右。)

23.《神奇秘谱》二卷。明朱权撰。天一阁及日本内阁文库有明刊本。

24.《五声琴谱》。明懒仙撰。铁琴铜剑楼藏正德年抄本。

25.《琴瑟谱》三卷。明汪浩然撰。

26.《琴谱正传》六卷。明黄献撰。明刊本。(黄献时代约在一四九六年左右。)

27.《梧冈琴谱》二卷。明黄献撰。嘉靖丙午(一五四六年)刊本。

28.《步虞堂琴谱》九卷。明顾挹江撰。日本内阁文库藏明刊本。

29.《正文对音捷要真传琴谱》六卷。明杨表正撰。北京图书馆藏万历元年(一五七三年)刊本。

30.《西峰重订琴谱》十卷。明杨表正撰。万历乙酉(一五八五年)刊本。北京图书馆藏明刊本。《琴谱大全》十卷,即此书之别名。四库存目。

31.《文会堂琴谱》六卷。明胡文焕撰。明万历丙申(一五九六年)刊本。四库存目。

32.《琴谱》。明李之藻撰。頖宫礼乐疏本。

33.《太古遗音》。明杨抡撰。上海东方图书馆藏明万历刊本。四库存目。

34.《伯牙心法》一卷。明杨抡撰。北京图书馆藏万历己酉(一六〇九年)刊本。四库存目。

35.《青莲舫琴雅》四卷。明林有麟撰。明刊本。四库存目。(林有麟时代约在一六一三年。)

36.《三教同声》一卷。明张新①撰。天一阁有刊本。

37.《琴经》十四卷。明张大命、沈音等校。日本内阁文库藏明刊本。

38.《太古正音》四卷。明张大命撰。万历刊本、汲古阁本。《二香琴谱》载张大命有《阳春堂琴谱》,是否一书,待查。

39.《琴谱》四卷,续一卷。明张大命、吴彦锡等校。日本内阁文库藏明刊本。

40.《理性元雅》六卷。明张廷玉撰。明刊六卷本,四库存目。(张廷玉时代约在一五八〇年左右。)

41.《松弦馆琴谱》二卷。明严澂撰。明万历甲寅(一六一四年)刊本。

42.《思齐堂琴谱》。明崇昭王妃钟氏撰。万历庚申(一六二〇年)刊本。

43.《古琴论》。明舒敏撰。百川学海本。

44.《操缦古乐谱》。明朱载堉撰。(一五九五年进呈御览。)

---

① 张新:应为张德新。

45.《琴笺》。明屠隆撰。艺圃搜奇本、美术丛书本。

46.《琴录》。明项元汴撰。学海类编蕉窗九录本、西泠印社活字本。

47.《琴谱指法省文》。明孙廷铨撰。沚亭集本。

48.《徽言秘旨订》。清尹尔韬撰。康熙三十一年（一六九二年）刊本。

49.《琴谱合璧》十八卷。清和素取杨抡《太古遗音》重为翻译。四库本。日本内阁文库有日本写本。

50.《操缦录》十卷。清胡世安撰。

51.《琴学心声》一卷。《谐谱》二卷。《听琴诗》一卷。清庄臻凤撰。康熙年刊本。四库存目。

52.《琴声十六法》一卷。清庄臻凤撰。檀几丛书本。

53.《琴苑心传全编》二十卷。清孔兴诱辑。康熙庚戌（一六七〇年）刊本。

54.《琴旨》二卷。清王坦撰。四库本、原刊本。

55.《大还阁琴谱》六卷。清徐洪撰。大还阁刊本。徐洪字青山，此书又名《青山琴谱》。

56.《溪山琴况》一卷。清徐洪撰。大还阁刊本、昭代丛书本。四库存目。

57.《万峰阁琴谱指法》一卷。清徐洪撰。大还阁刊本。

58.《诚一堂琴谱》六卷。清程允基撰。聚锦堂刊本、诚一堂本。（柏林图书馆藏一六七五年刊本。）

59.《琴谈》二卷。清程允基撰。聚锦堂刊本。四库存目。

60.《松风阁琴谱》二卷。清程雄撰。康熙间刊本、文粹堂本、三槐堂本、四库本。（柏林图书馆藏一六七七年刊本。）

61.《抒怀操》一卷。清程雄撰。康熙间刊本。锡山赵氏抄本。四库存目。（柏林图书馆藏一六七七年刊本。）

62.《琴字八则》一卷。清程雄撰。檀几丛书本、翠琅玕馆本、美术丛书本。

63.《德音堂琴谱》十卷。清郭洪斋①撰。无之振鉴定，吴宝林、汪天荣同撰。康熙间刊本。（柏林图书馆藏一六九一年刊本）

64.《自适轩琴谱析微》六卷。《指法》二卷。清鲁鼎撰。康熙壬申（一六九二年）自适轩刊本。

65.《蓼怀堂琴谱》一卷。清云志高撰。康熙四十年（一七〇一年）刊本、康熙续刊本。（柏林图书馆藏一七〇一年刊本。）

---

① 郭洪斋：应为郭裕斋。

66.《澄鉴堂琴谱指法》二卷。清徐常遇撰。康熙壬午（一七〇二年）刊本、康熙戊戌刊本、乾隆癸巳刊本。

67.《琴学正声》六卷。清沈琯撰。刊本。

68.《五知斋琴谱》八卷。清徐俊、周鲁封同撰①。雍正年刊本。北京图书馆藏乾隆十一年刊本。京师图书馆藏光绪四川刊本。(柏林图书馆藏一七四六年刊本。)

69.《卧云楼指法》二卷。清马兆辰撰。康熙年刊本。

70.《卧云楼琴谱》八卷。清马兆辰撰。康熙年刊本。(此书较《自适轩琴谱》多《羽化》、《秋鸿》二曲。)

71.《立雪斋琴谱》二卷。清汪绂撰。双池丛书本、光绪癸未刊本、光绪乙未重刊本。

72.《治学斋琴学炼要》五卷。清王善撰。乾隆刊本。

73.《春草堂琴谱》六卷。清曹尚纲、苏璟撰。乾隆刊本、同治甲子重刊本。(柏林图书馆藏一八〇一年刊本。)

74.《琴徽图琴五调图》。清江永撰。律吕新义本。

75.《琴学》二卷。清曹廷栋撰。乾隆庚午（一七五〇年）刊本。四库存目。

76.《自娱谱》。清陈晓撰。原稿本。郑堂读书记著录。

77.《琴学纂要》。清何梦瑶撰。粤雅堂刊本。

78.《颍阳琴谱》四卷。清李郊撰。乾隆年刊本。(柏林图书馆藏一七五一年刊本。)

79.《研露楼琴谱》四卷。清崔应阶撰。乾隆丙戌（一七六六年）刻本、同治甲子穆克登阿重刊本。

80.《音乐谱》。北京图书馆藏乾隆二十四年（一七五九年）抄本，为张香涛旧藏。

81.《琴律》。清钱塘撰。南菁丛书律吕古义本。

82.《自远堂琴谱》十二卷。清吴灴撰。嘉庆七年刊本。(柏林图书馆藏一八〇二年刊本。)

83.《琴音记原本》二卷，续一卷。清程瑶田撰。通艺录本。原刊本，附《莲饮集》。单行活字本。

84.《琴音律数同源记》。清程瑶田撰。通艺录本。

85.《琴谱谐声》六卷。清周显撰。道光元年刊本。(柏林图书馆藏一八二〇年刊本。)

86.《琴学琐言》。清朱棠撰。北京图书馆藏刊抄本。(?)

87.《峰抱楼琴谱》。清沈浩撰。道光丙戌（一八二六年）刊本。

88.《山居吟》四卷。(柏林图书馆藏一八二七年刊本。)

① 应为清徐祺编撰，徐俊、周鲁封修订刊印。

89.《神化引》四卷。（柏林图书馆藏一八二七年刊本。）

90.《塞上鸿》七卷。（柏林图书馆藏一八二九年刊本。）

91.《秋塞吟》五卷。（柏林图书馆藏一八二九年刊本。）

92.《释谈章》七卷。（柏林图书馆藏一八三〇年刊本。）

93.《良宵引》二卷。（柏林图书馆藏一八三〇年刊本。）

94.《流水琴谱》十二卷。楚斋撰。（柏林图书馆藏一八三二年刊本。）

95.《高山流水二曲》一卷。（柏林图书馆藏一八三二年刊本。）

96.《二香琴谱》十卷。清蒋文勋撰。道光十三年（一八三三年）梅花庵刊本、北京图书馆藏旧抄本。

97.《风雅十二诗琴谱》。清邱之稑撰。律音堂考本。

98.《律话》三卷。清戴长庚撰。道光癸巳刊本。

99.《兰雪斋琴谱》六卷。胡文翰撰。（柏林图书馆藏一八三七年刊本。）

100.《弦歌古乐谱》。清任兆麟撰。心斋十书本。

101.《琴旨补正》一卷。清孙长源撰。刊本。

102.《槐荫书屋琴谱》一卷。清王蕃撰。江苏省立第一图书馆藏旧抄本。

103.《与古斋琴谱》四卷。清祝凤喈撰。咸丰五年（一八五五年）浦城祝氏刊本。

104.《弦徽宣秘原音第四种》。缪阆撰。柏林图书馆藏一八六六年刊本。

105.《琴学入门》三卷。清张鹤撰。北京图书馆藏同治四年刊本、中华图书馆石印本。（柏林图书馆藏一八六七年刊本。）

106.《琴瑟合谱》二卷。清庆瑞撰。同治九年（一八七〇年）刊本。

107.《天闻阁琴谱集成》十六卷。卷首三卷。清唐彝铭撰。光绪二年成都叶氏刊本。（柏林图书馆藏一八七二年刊本。）

108.《操缦易知》一卷。清沈道宽撰。光绪三年（一八七七年）刊本。

109.《蕉庵琴谱》四卷。清秦铭潮撰。光绪三年刊本。（柏林图书馆藏一八七七年刊本。）

110.《希韶阁琴谱》五卷。清黄晓珊撰。光绪四年（一八七八年）湖南刊本。

111.《琴弦徽分琴弦对转调（?）》。清戴煦撰。音分古义本。

112.《琴旨申邱》一卷。清刘人熙撰。律音汇考附刊本。

113.《琴谱》七种。北京图书馆藏旧刊本。

114.《枯木禅琴谱》八卷。清释空虚（?）撰。光绪十九年刊本。（柏林图书馆藏一八八二年刊本。）

115.《山门新语》二卷。清周赟撰。光绪癸巳（一八九三年）刊本。（亦名《琴律

切音》。)

116.《琴学初津》十卷。陈世骥撰。稿本。琴书存目著录。

117.《琴律一得》二卷。清刘沃森撰。光绪二十二年(一八九六年)刊本。

118.《琴律细草》一卷。清邹安鬯撰。旧刊本。

119.《妙吉羊室琴谱》二卷。北京图书馆藏旧抄本。

120.《以六五之斋琴学秘谱》六卷。清孙宝撰。直隶省立第一图书馆藏传抄本。北京图书馆有传抄本。

121.《琴学丛书》三十二卷。杨宗稷辑。家刊本。

(一)《琴操》二卷。

(二)《幽兰卷子》一卷。

(三)《古琴考》一卷。

(四)《琴话》四卷。

(五)《琴谱》三卷。

(六)《琴学随笔》二卷。

(七)《琴余漫录》二卷。

(八)《琴镜》九卷。

(九)《琴镜补》三卷。

(十)《琴瑟合谱》三卷。

(十一)《琴学问答》一卷。附熊与可《瑟谱》书后,琴师黄勉之传,弹琴诗。

(十二)《藏琴录》一卷。

122.《琴书存目》六卷。附琴书别录二卷。周庆云辑。甲寅梦坡室刊本。

123.《琴史补》二卷,续二卷。周庆云辑。

124.《广陵散谱》。民国十六年桐乡冯水重刊本。

125.《斫桐集》二卷。王露。《音乐杂志》第二卷,第五、六、七、八期。

126.《华秋蘋琴谱》。千顷堂本。

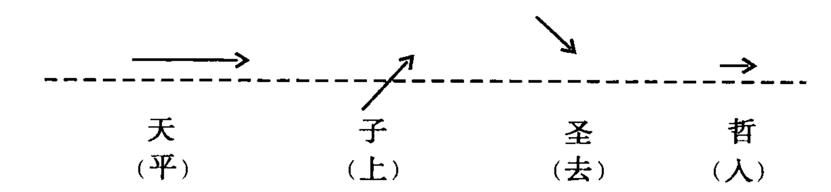
127.《学琴浅说》。张友鹤撰。北京国乐改进社刊行之《音乐杂志》第一卷,第一号至第五号。

民国十八年七月草于柏林

中国诗词曲之轻重律（Metrik）[1]

此书系成于民国十八年，但近来觉其应有补充之处，兹特补述如下：

吾国文字，向分平、上、去、入四声。平声之音，平正。上声之音，向上。去声之音，向下。入声之音，短促。所谓“平声平道莫低昂，上声高呼猛烈强，去声分明哀远道，入声短促急收藏”是也。譬如“天子圣哲”四字（此为梁周舍对武帝所举平、上、去、入四声之例），则其声音高低，有如下式：

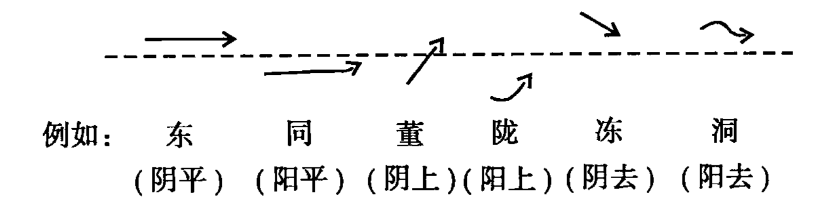


在南曲之中，入声之字，往往因歌声延长之故变为平声。于是遂有“读则有入，唱则无入”之说。至于中国北方，则又以本无入声之故，常将北曲入声之字，分隶平、上、去三种之内。

又平、上、去三声，各有阴阳二类。阴类之字，其音常高于阳类之字。故从前中国制谱之人常将阳类之字，比较阴类之字，低配一个“整音”以分别之（注一）。若绘为图式，则其形如下：

---

① 《中国诗词曲之轻重律》成书于1929年，于1933年2月，由中华书局（上海）首次出版，本《文集》所采用之版本乃是此初版。



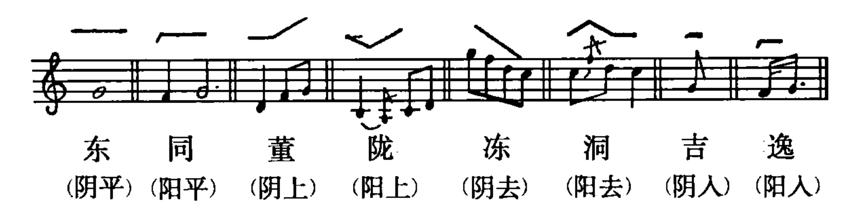
凡入声之字，改隶平声者，皆为“阳平”。改隶上声者，皆为“阴上”。改隶去声者，皆为“阳去”。(南曲：“阴入”长唱，则近“阴平”。“阳入”长唱，则近“阳平”。)

平声之字，较之上、去、入三种仄声之字，有下列两种特色：(甲) 在“量”的方面，平声则“长”于仄声。即徐大椿《乐府传声》所谓“四声之中，平声最长”是也。(乙) 在“质”的方面，平声则“强”于仄声 (按：平声之字，其发音之初，既极宏壮，而继续延长之际，又能始终保持固有“强度”)。因此，余遂将中国平声之字，比之于近代西洋语言之“重音”(accent)，以及古代希腊文字之“长音”，而提出平、仄二声为造成中国诗词曲的“轻重律”(Metrik) 之说。盖近代西洋诗词之“轻重律”，系以“轻音”、“重音”合组而成；古代希腊诗词之“轻重律”，则以“短音”、“长音”合组而成 (按：希腊“轻重律”系将字音分为长、短二种；“长音”恰恰长于“短音”之一倍)。而中国之平声，则兼有“重”、“长”两项特色，实为全诗之重心。故中国律诗、绝诗，亦多以平声之字为结尾。

本来中国语言，因其兼有四声，忽升忽降、忽平忽止之故，其自身业已形成一种歌调。再加以平声之字，既长且重，参杂其间，于是更造成一种轻重缓急之节奏。故中国语言自身，实具有音乐上各种原素。此为中国文学发达之最大原因，同时亦为中国音乐衰落之最大原因。盖中国制谱之人填写“工尺”，一以诗词脚本为准绳，不能自由发展其天才故也。

中华民国十九年七月十六日王光祈补记于柏林国立图书馆中

(原注一：) 据王季烈《集成曲谱》全集卷一第三十五页，玉集卷一第十七页所载，则中国昆曲关于“四声”“阴阳”制谱之法，其式如下：



从音乐论点上观察

此文原名“Über die Metrik der chinesischen Dichtung und Musik”，系在德国杂志Sinica之上发表。兹特译出，以就正于国内研究文艺之士。惟其中有数段，系专为德国人而发者（譬如中国诗词曲各体之进化，等等），现在将其省去。反之，此项学术用语及概念，有为吾国学界不甚习见者（譬如“轻重律”〔Metrik〕及“节奏学”〔Rhythmik〕之类），则特别加以详解。换言之，此篇译文已非庐山本来面目矣。

民国十八年三月十三日王光祈识于柏林国立图书馆内

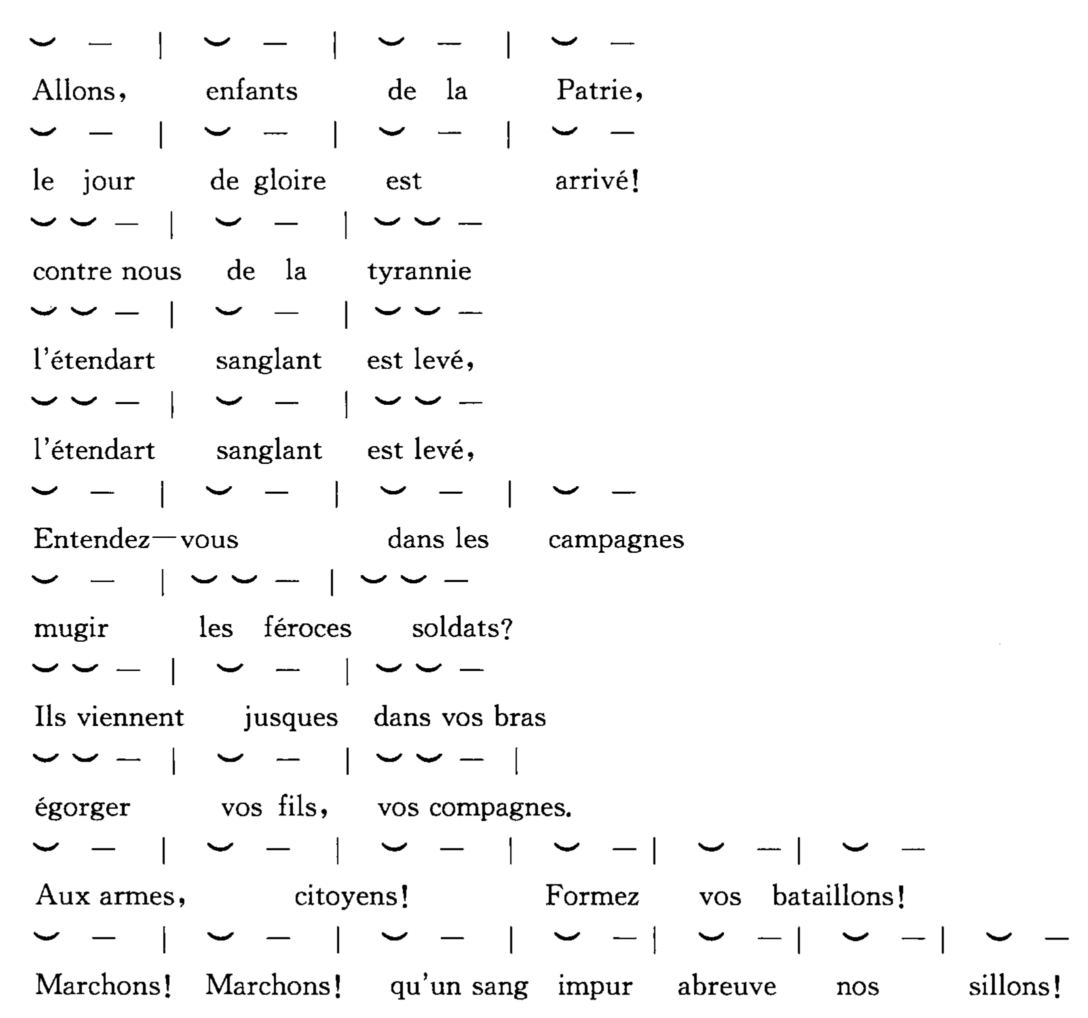
（一）诗与乐之密切关系
（二）法德英三国国歌之“轻重律”
（三）中国诗词曲中之“轻重律”
（四）男性句尾与女性句尾
（五）平声字与仄声字之性别
（六）诗中转韵与乐中转调之比较
（七）中国近体诗之“轻重律”最有秩序
（八）“轻重律”与“涨缩律”之区别

德国研究“希腊节奏学”之著名学者R. Westphal（1826—1892），于其所著《音乐节奏大纲》（Elemente des musikalischen Rhythmus）一书之中，曾有言曰：“吾人可以直言不惧者，即诗之起源，同时便是乐之起源是也。所有诗与乐之密切关系，直至今日犹依然存在者，并非自该两艺术之晚期进化始然，乃是自有该两艺术以来即系如此。最古之诗，乃系一种歌调；最古之乐，乃系藏在诗句之中。直至诗与乐之晚期进化时代，二者始各自独立分离。于是诗则不歌而读，乐则另有乐器演奏。但最初所谓演奏，亦无非用来伴歌而已。乐器而能演奏独立调子，乃系甚为迟晚之事……”此种主张，对于中国诗与乐之进化情形，亦复完全适合。

“轻重律”一字，法文名为mètrique，德文名为Metrik，英文名为metre，系表示

诗中各字之“单音”何者宜轻、何者宜重之格式。譬如法国国歌第一首（其中符号“—”系表示“重音”，或称为 Accent。“⌣”系表示“轻音”）：

Marche des Marseillais



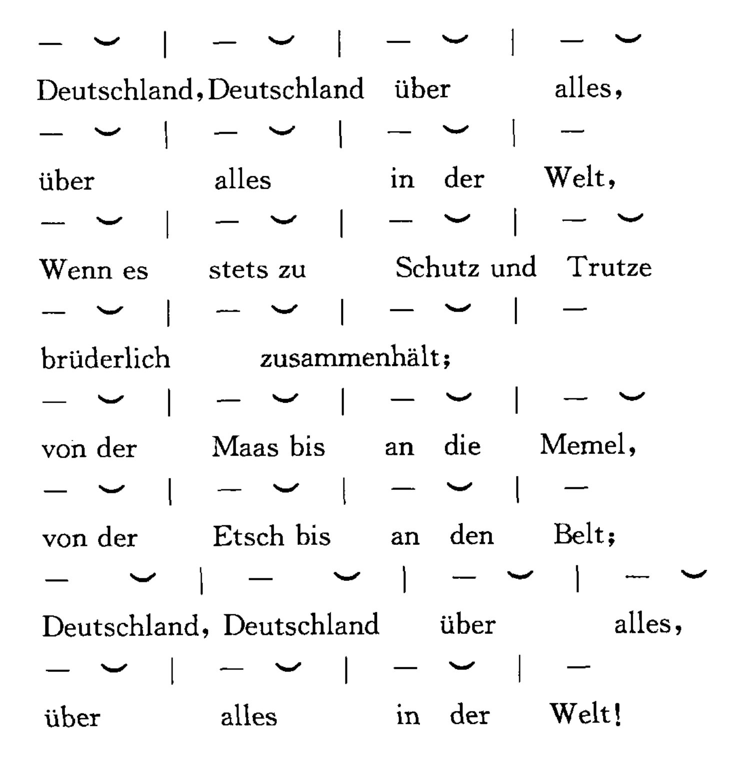
马赛市民之前进

起起起，爱国的男子！
自由之日已到矣！
反抗无道与专横，
革命之旗已张起！
革命之旗已张起！
你们听呀！什么正在狂叫？
营中野蛮兵士大咆哮！

要来你们面前，
杀你们的儿子，杀你们的同道！
市民市民！快拿军器！快组军营！
一直杀得敌军遍地尸横！

又如德国国歌第一首：

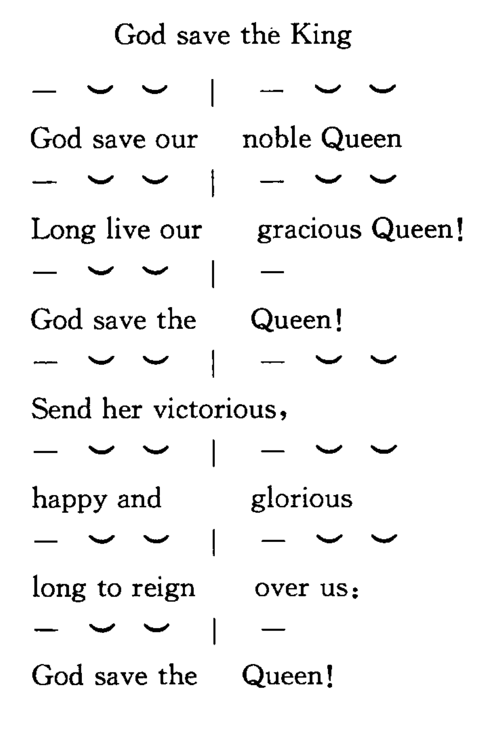
Deutschland über alles



德国德国高出一切

德国德国，高出一切
于兹世界独超绝，
倘能保尔众，抗尔敌，
全体国民长相结；
东自买儿，西至马色，
北自摆提南爱及；
德国德国，高出一切，
于兹世界独超绝。

又如英国国歌：



God save the King

— ◡ ◡ | — ◡ ◡
God save our noble Queen
— ◡ ◡ | — ◡ ◡
Long live our gracious Queen!
— ◡ ◡ | —
God save the Queen!
— ◡ ◡ | — ◡ ◡
Send her victorious,
— ◡ ◡ | — ◡ ◡
happy and glorious
— ◡ ◡ | — ◡ ◡
long to reign over us;
— ◡ ◡ | —
God save the Queen!

上帝保佑我后

上帝保佑我后安康！
圣后万寿无疆！
上帝保佑我后安康！
赐伊胜利快乐，
更能名震万方，
永作吾民之主。
上帝保佑我后安康！

（按：以上三歌，余曾在拙著《各国国歌评述》中译过。但上列译文，乃系余最近将其改译者。尤其是法国国歌，当时系照德文译本转译，颇与原文意义不符。兹特根据原文，将其完全重译一次。）

我们细看法国国歌之开始二句，其“单音”皆系一轻一重，彼此相间，而且是先轻后重。西文名之为“扬波式”（Jambus）。反之，德国国歌开始二句，则系先重后轻，西文名之“突后式”（Trochäus）（按：上列各歌之“轻重律”，余皆以“纵线”别其段落，以求醒眼。）此外还有两种：一曰“阿娜拍斯土式”（Anapaestus），其组织为“◡◡—”；换言之，即两轻一重是也。二曰“大克低波式”（Daktybus），其组织为

“—⌣⌣”；换言之，即一重两轻是也（“英国国歌”即系此格）。以上四种，为西洋诗歌之根本格式。每诗之中，或者专用一个格式，或者将各种格式混合用之。

西洋人之习汉文者，最怕中国人讲究平、上、去、入。中国人之习西文者，亦最怕西洋人讲究 Accent。上列三首国歌之“轻重律”，我系从下列三方面——（甲）该国语言发音习惯上，（乙）西洋诗歌“轻重律”格式上，（丙）该歌音乐调子关系上——仔细考察而定者，但仍不能担保其毫无错误。其中比较有把握的，要算是德国国歌。因为无论如何，我究竟在德国住了九年，朝夕听人歌唱，可以设法考察其轻重读法之所在。至于英法两国国歌，则余亲听该两国人士歌唱之机会未免太少，所以对于“轻重律”一事，只能就理论上加以决定；究竟实际歌唱，是否一如余所决定者，则此时尚须加以保留。但余可以担保者，只是“大致不差”四字而已。

以上所述，即为西洋近代诗歌之“轻重律”。换言之，只在“单音”之“轻”与“重”上注意。反之，古代希腊诗歌之“轻重律”，则在单音之“长”与“短”上注意，一个“长”，等于两个“短”（—＝⌣＋⌣）。专注意“轻”与“重”者，我们称之为“质的轻重律”。专注意“长”与“短”者，我们称之为“量的轻重律”。

至于我们中国诗歌之“轻重律”，则与近代西洋诗歌相同，均属于“质的轻重律”一类。我们知道，中国作诗，须讲究平仄（上、去、入三声，统称为仄），填词制曲，甚至于要在仄声之中，细分上、去、入三声。平声字中系包含一切“重读”之字，其性质为向下沉坠的，富有收束力的，平稳有如泰山。反之，仄声字中系包括一切“轻读”之字，其性质为浮于空中的，未有收束力的，轻飘有如游丝。因此之故，我便直以西洋诗中表示重轻之符号“—”与“⌣”，代表我们中国诗中之“平”与“仄”。

关于平声字中含有“沉重”、“收结”、“平稳”各种特质一事，吾人可于中国诗歌押韵一事见之。在近体诗中，如五律、七律、七绝三种，无不以“平”为韵；此无他，正因其沉重平稳，收勒得住之故。反之，五绝韵脚则间有喜用仄声者，吾人读之，尝觉其有如浮于空际，没有着落一样。何以中国诗人何以[①]独对于五言绝诗乃用仄声（但李白之五绝，用平韵者仍甚多。如“床前明月光，疑是地上霜，举头望明月，低头思故乡”及“不见东山久，蔷薇几度花，白云还自散，明月落谁家”等等）？其答案当为：第一，“五绝”在近体诗中为字数最少者。“量”既不大，收亦容易。正如石上清泉，只用一手便可止其下流。黄河之水，则非大筑重堤，不能禁其奔溃。第二，五绝收束既易，便由此可在近体诗中多立一格。盖“平韵”收束，系一种“男性的美”；仄韵结尾，则为“女性的美”，二者各有其长。西洋诗用“轻音”结句者，谓之“女性句尾”，如上述德

① 原著如此。句中两处“何以”，应删去一处。

国国歌第一句之句尾是也。反之，用“重音”结句者，谓之“男性句尾”，如该歌之第二句句尾是也。西洋罗曼主义派（Romantiker）音乐家，最喜用“女性的结尾”，如德国音乐家薛满（Schumann），其最著者也。（譬如$\frac{2}{4}$拍子，其第一个“四分音符”为“重音”，第二个“四分音符”为“轻音”，罗曼主义派最喜以第二个“四分音符”结尾，以收余音绕梁三日不绝之美。而古典主义派〔Klassiker〕则喜以第一个“四分音符”结尾，正有如霹雳一声，万籁俱寂。“女性的美”所以表示柔情密意，无有已时。“男性的美”则所以表示意志坚决，截铁斩钉。）因有上述“第一”、“第二”两种原因，所以“五绝”喜用仄韵收束。

此外，吾国自唐朝诗学进化达于极点以来，在近体诗中遂建立一定格式。所谓：

— — ◡ ◡ — — ◡
平 平 仄 仄 平 平 仄
◡ ◡ — — ◡ ◡ —
仄 仄 平 平 仄 仄 平

者，吾人直可以称之为“复突后式”（Doppel-Trochäus）与“复扬波式”（Doppel-Jambus）。换言之，即是轻重双双相间，有如波涛起伏。而且上行波纹（即平平仄仄平平仄）与下行波纹（即仄仄平平仄仄平）恰恰相反，以成对峙之形。吾人于此尤可见音调轻重升沉之原因，实与平仄两声有关。

以上所述，为中国近体诗的“轻重律”之大概情形，以后尚当再行依次逐一加以详细研究。至于中国“古体诗”之“轻重律”，则因其无一定规则之故，无论中西著作均无加以解析者。但吾人若将前人古体诗之名作，任选一首，并将诗中之字若干，加以改易。其改易之法，系只变更其平仄，而不变更其意义。则其结果吾人读之，势将觉得意义虽然如故，而声调却远不如原作。此岂非古体诗中之平仄，亦自有其重要关系之明证乎？如之何而吾人独不加以考察也！兹特依照中国诗词进化次序，将《诗经》四言诗以至于元曲之“轻重律”，一一举例分析如左：

诗经关雎篇

————　　◡———　　◡◡◡◡　　—◡◡—
关关雎鸠　　在河之洲　　窈窕淑女　　君子好逑
——◡◡　　◡◡——　　◡◡◡◡　　◡◡——
参差荇菜　　左右流之　　窈窕淑女　　寤寐求之
——◡◡　　◡◡—◡　　————　　◡◡◡◡
求之不得　　寤寐思服　　悠哉悠哉　　辗转反侧
——◡◡　　◡◡◡—　　◡◡◡◡　　—◡◡—
参差荇菜　　左右采之　　窈窕淑女　　琴瑟友之

——◡◡　◡◡◡—　◡◡◡◡　—◡◡—
参差荇菜　左右芼之　窈窕淑女　钟鼓乐之

以上二十句之中，其“轻重律”之组织，计有八种彼此各不相同之格式如下：

（1）————（2）◡◡◡◡（3）——◡◡（4）◡◡——
（5）◡———（6）◡◡◡—（7）—◡◡—（8）◡◡—◡

在四言诗中，统共可以组出十六种各不相同之格式（4×4＝16）。譬如《诗经·鹿鸣》一篇，所有十六种格式，即无不包含其中。诚然，我画上列一诗之平仄，系依照今日发音标准。究竟三千年前，读法如何，固无人敢于妄断。但吾国自魏晋以来，既有李登之《声类》，吕静之《韵集》，沈约之《四声谱》，孙愐之《唐音》，刘渊之“平水韵”，则吾人今日对于古人平仄读法，亦可藉此窥知一二。至于唐朝以后，吾国近体诗既已造成一定平仄之格式，于是吾人对于近体诗平仄之解析，直可以谓为毫无疑义。

吾国诗之进化，既系由四言进为五言，因此特选李白《春日醉起言志》五古一首，加以剖析如左（按：李白此诗曾为奥国大音乐家马乃儿〔Mahler〕，谱入彼之巨制 Das Lied von der Erde）：

春日醉起言志

◡◡◡◡◡　—————　◡◡—◡◡　——◡——
处世若大梦　胡为劳其生　所以终日醉　颓然卧前楹
◡—◡——　◡◡———　◡◡◡——　——◡——
觉来盼庭前　一鸟花间鸣　借问此何时　春风语流莺
◡—◡◡◡　◡◡—◡—　◡—◡—◡　◡◡◡——
感之欲叹息　对酒还自倾　浩歌待明月　曲尽已忘情

此诗之“轻重律”，除第七、第十二两句外，盖无一相同者。在五言诗中，其“轻重律”之格式种类，当然更较四言诗为多。此诗之开首四句，其“轻重律”系一种“起伏相反之对抗形势”Kontrapunkt in Gegenbewegung。换言之，即是：

◡◡◡◡◡，
—————。
◡◡—◡◡，
——◡——。

“起伏相反之对抗形势”，在近体诗中，系有一定规律，不能随便更易；而在古体诗中，则全属诗人之自由。

假如我们依照诗学进化由五言而七言之程序，再将李白《采莲曲》七古一首，加以

考察，则将发现许多有趣问题。（按李白此诗亦为奥国大音乐家马乃儿〔Mahler〕谱入上述巨制之中。）

采莲曲

◡———◡—◡　　◡◡——◡—◡
若耶溪旁采莲女　　笑隔荷花共人语
◡◡——◡◡—　　———◡——◡
日照新妆水底明　　风飘香袂空中举
◡◡———◡—　　——◡◡◡——
岸上谁家游冶郎　　三三五五映垂杨
◡——◡◡—◡　　◡◡———◡—
紫骝嘶入落花去　　见此踟蹰空断肠

以上八句之中，除第五、第八两句外，其“轻重律”亦无一相同者。吾人于此，发现上述李白两诗，其“轻重律”之安排秩序，颇有相似之点。（甲）两诗“轻重律”格式之重复，皆在全篇之后半篇，而且重复之处，恰在末句。其作用在使全篇结束紧严。吾国文学上术语，有所谓“起承转结”或“起承转应”者。譬如从前许多旧式文章中，每于结尾之时，再将前文已言之要语重说一遍，“吾故曰……也”，或“是故……也”，皆系一种以“应”作“结”之作用。有此一“应”，全篇结构特别紧严。李白之喜于末句上面，将“轻重律”重复一次者，其用意当在此。其所以特取后半篇之开始一句（按第一首诗中之第七句，恰是该诗后半篇之开始一句。同样，第二首诗中之第五句，恰是该诗后半篇之开始一句）加以重复者，盖因吾人脑中该句“轻重律”起伏颤动之余波，尚未完全销尽，从速加以重复，听者确有“重闻故音”之感。诚然，李白作诗之时，何尝故意为之，一如余之解析者？但彼之心理中，却尝受一种自然律之支配，至少却曾受个人自己美感之支配，觉得非如此不可，非如此不能心安意适。吾辈尝见许多作诗之人，将稿子改了又改，以求声调之美满，皆系此种心理现象之表现。因此之故，吾人若能将古代各大诗家作品之“轻重律”，一一加以解析，加以统计，当可发现：每个诗人皆各自有其特点。此不独诗词一事为然，即音乐一道亦无不如此。譬如我们将各大音乐家之作品，一一加以比较，则当发现：甲之各篇作品，其“乐势”之最高度（按：乐中之有“势”，犹文中之有“文势”、“文气”，等等）常在篇末；反之，乙之各篇作品，则常在篇之中段；丙之各篇作品又常在后半篇之类。此外尚可从节奏方面，谐和方面，转调方面（按：乐中所谓“转调”，颇与诗中所谓“转韵”相似，其理由详后），察出各家之特点。吾国之治诗者，常能辨别盛唐、中唐、晚唐作品，以至于李、杜、王、孟、元、白各人作品之风格声调。西洋之治乐者，其善于辨别各家作品，亦复如此。（乙）

上述李白两诗“轻重律”之重复，其一为：

◡◡◡＿＿
借问此何时？
◡◡◡＿＿
曲尽已忘情！

其二为：

◡◡＿＿＿◡＿
岸上谁家游冶郎？
◡◡＿＿＿◡＿
见此踟蹰空断肠！

换言之，两次皆是上句是问，下句是问后所发生之心理现象以及自然答案。李太白因为浮生若梦，所以借酒消愁，万事不问。偏偏有一个鸟儿，要飞至他的旁边，报告春事已到。一个悲观主义者，对于所谓春事，尚有什么相干？所以将酒自倾，大唱其歌，但愿一切忘去而已。因此“曲尽已忘情”一句，正是向鸟询问后所发生之心理现象以及自然答案。此两句在德文译本中，最能将其情景描出。

上句德译为：Ich frag ihn，ob schon Fruhling sei—
（我问他，是否春日已到?）

下句德译为：Was geht denn mich der Frühling an! Lasst mich betrunken sein!
（春与我尚有什么相干！让我沉醉罢!）

此诗被马乃儿（Mahler）谱入乐中之后，其音乐之沉痛，直使悲观主义程度，升至无可再升。反之，第二首诗（《采莲曲》）又系描写一种春心暗动有生可乐之境。因为那位采莲女儿正在笑隔荷花与人相语之时，忽见几位少年，身骑紫骝，掩映垂杨之下；于是伊之心中，怦怦然动，遂自己问自己道：岸上是谁家的少年呀？问后，既不能跑上前去与之相见，故只好踟蹰，只好断肠！换言之，亦是一种问后的心理现象与自然答案。此两句在德文译本中，亦复甚好。

上句德译为：Sieh was tummeln sich für schöne Kuaben，An dem uferrand auf mutigen Rossen?
（看呀，岸上那些驰马的少年好美呀!）

下句德译为：In dem Funkeln ihren grossen Augen，Wehklagt die Erregung ihres Herzens.
（在伊的一双灼灼大眼中，于是表现一种心弦挑动之悲哀。）

由此观之，李白将该两问句的“轻重律”，各自重复一次，以作该两问句之自然答

案。于诗意结构上，亦复甚为细密。

现在我们再来研究“长短句”之“歌行体”。兹特举《木兰》一诗为例，加以解析如下：

木兰辞

︶︶︶︶︶　︶——︶︶　︶——︶—　——︶︶︶

唧唧复唧唧　木兰当户织　不闻机杼声　惟闻女叹息

︶︶—︶—　︶︶—︶︶　︶︶—︶—　︶︶—︶︶

问女何所思　问女何所忆　女亦无所思　女亦无所忆

︶︶︶—︶　︶—︶︶—　——︶︶︶　︶︶︶——

昨夜见军帖　可汗大点兵　军书十二卷　卷卷有爷名

———︶︶　︶——︶—　︶—︶—︶　—︶︶——

阿爷无大儿　木兰无长兄　愿为市鞍马　从此替爷征

—︶︶︶︶　—︶︶——　—︶︶︶—　︶︶︶——

东市买骏马　西市买鞍鞯　南市买辔头　北市买长鞭

————︶　︶︶———　︶———︶︶—

朝辞爷娘去　暮宿黄河边　不闻爷娘唤女声

︶————︶———

但闻黄河流水鸣溅溅

︶———︶　︶︶︶︶—　︶———︶︶—

旦辞黄河去　暮至黑水头　不闻爷娘唤女声

︶————————

但闻燕山胡骑声啾啾

︶︶︶——　——︶︶—　︶︶——︶　——︶︶—

万里赴戎机　关山度若飞　朔气传金柝　寒光照铁衣

——︶︶︶　︶︶︶——　——︶—︶　—︶︶——

将军百战死　壮士十年归　归来见天子　天子坐明堂

︶—︶︶︶　︶︶︶——　︶—︶︶︶

策勋十二转　赏赐百千强　可汗问所欲

︶—︶︶︶——　︶︶———︶︶　︶——︶—

木兰不用尚书郎　愿借明驼千里足　送儿还故乡

———︶—　︶︶———　—︶—︶—　—︶︶——

爷娘闻女来　出郭相扶将　阿姊闻妹来　当户理红妆

︶︶—︶—　——︶︶︶——

小弟闻姊来　磨刀霍霍向猪羊

—︶—︶—　︶︶—︶—　︶︶︶——　︶︶———

开我东阁门　坐我西阁床　脱我战时袍　着我旧时裳

——︶—︶　︶︶︶——

当窗理云鬓　对镜贴花黄

︶—︶︶︶　︶︶———　——︶︶—　︶—︶—︶︶—

出门看伙伴　伙伴皆惊惶　同行十二年　不知木兰是女郎

—︶︶︶︶　—︶︶——　︶︶︶︶︶　——︶︶︶——

雄兔脚扑朔　雌兔眼迷离　两兔傍地走　安能辨我是雄雌

此诗共有六十二句。其中属于五言者，五十三句；属于七言者，七句；属于九言者，二句。其“轻重律”之格式，可以聚立一表如下：

下列十四种格式，全篇之中各只一次发现：

1. ︶——︶︶
2. ︶︶︶—︶
3. ︶—︶︶—
4. ︶—︶—︶
5. —︶︶︶—
6. ————︶
7. ︶———︶
8. ︶︶︶︶—
9. ︶︶——︶
10. ︶—︶︶︶——
11. ︶︶———︶︶
12. ︶—︶—︶︶—
13. ︶————︶———
14. ︶————————

下列八种格式，全篇之中各有二次发现：

15. ︶︶︶︶︶
16. ︶︶—︶︶
17. ———︶—
18. —︶︶︶︶
19. ——︶—︶
20. —︶—︶—
21. ︶———︶︶—
22. ——︶︶︶——

下列五种格式，全篇之中各有三次发现：

23. ︶——︶—
24. ——︶︶︶
25. ︶︶———
26. ——︶︶—
27. ︶—︶︶︶

下列一种格式，全篇之中共有四次发现：

28. ⌣⌣—⌣—

下列一种格式，全篇之中共有五次发现：

29. —⌣⌣——

下列一种格式，全篇之中共有八次发现：

30. ⌣⌣⌣——

据上表看来，全篇六十二句之中，计有各不相同之格式三十种。假如我们再详细考察各种格式重复发现之原因，则将见：第一句“唧唧复唧唧”之五个仄声格式，仅在篇末之前一句“两兔傍地走”，重复发现一次。就全篇结构而论，乃系一种首尾相“应”之法。换言之，即在最后一瞬之际，忽然追想当初，以使全篇结构特别谨严。犹忆数年前在柏林听法国音乐大家柏尔柳斯 Berlioz 名作，其中系描写一位狂士生活。最初，该狂士先与恋人共同领略山间明月、石上清泉之清福；时有牧童笛声，点缀其间。后来，此位狂士遂改常度，大过其放浪生活，以致于犯罪行凶。最后，被人押往刑场加以处决。当全班乐队数十人，方欲聚精会神描写此种一刀砍下之声（按：即各种乐器一齐发出一种短促刚劲之音），忽有牧童笛声悠扬其间。于是此位狂士，不能不追想当初。但笛声方两转，而刀声骤作，头已落矣！（按：柏尔柳斯〔Berlioz〕为欧洲“客观描写派”音乐家之先锋，即世所谓“命题音乐”〔Programmusik〕者是也。）其所描写之事实，虽与《木兰辞》内容完全相异；但此种正值全篇将终之际，忽使最初调子或句法，再行重复一次之手段，却彼此相同。

其次，再就该两句之意义而论，则皆含有一种轻而且低之性质，所以五字皆用仄声。盖仄声字之宜轻读，固已于前文再三言之矣。因为木兰心忧乃父之故，所以不能加劲工作。“唧唧”复“唧唧”，即是形容深夜机声忽断忽续之音。我们念此五字之时，其声须特别轻而且低。此正如奥国音乐家许伯堤（Schubert）名作《格雷心坐在织机前》（Gretchen am Spinnrade）一样；其谱首形容机声之处，必须十分轻轻的低奏。盖从前织机，非若今日工厂机器，其声如雷故也。同样，“两兔傍地走”一句，乃系形容兔子傍地而走之情形。兔子素来不会“开正步走”，一如我们体操教员，此又吾人所习知者也。换言之，我们念此五字之时，亦须应用极轻极低之音。到了“安能辨我是雄雌”一句，始行放声重读，有如海潮之音汹涌而来。一则可使轻重相形之美，由此愈能显出。二则可使全篇结束，特别紧严有力。

此外，“女亦无所思，女亦无所忆”两句之“轻重律”，恰与“问女何所思？问女何所忆”上两句之“轻重律”相同，此无他，因该下两句，系回答此上两句故也。又，

"朝辞爷娘去……但闻黄河流水鸣溅溅"一段之"轻重律"，与"旦辞黄河去……但闻燕山胡骑声啾啾"一段之"轻重律"，大体相同。此无他，因该两段所描写之情事，系大体相同故也。而且该两段系形容木兰愁绪万端情形，所以句中"重读"之字，多于"轻读"之字。我们知道"重读"之音，带有一种"沉闷"、"沉暗"色彩。譬如我们向人诉苦，总用一种沉重之声，决不用轻浮之音。反之，"轻读"之音，则带有一种"轻妙"、"轻佻"色彩。盖"重"则"沉"，沉则精神为之抑郁固结。"轻"则"浮"，浮则精神为之飘逸自由。此所以吾人日用语言中，只有"沉忧"、"沉暗"、"沉沦"、"沉落"、"沉默"，而无"轻忧"、"轻暗"、"轻沦"、"轻落"、"轻默"。反之，只有"轻薄"、"轻佻"、"轻快"、"轻便"、"轻忽"，而无"沉薄"、"沉佻"、"沉快"、"沉便"、"沉忽"。日用语言为民族心理现象之一种表现，非偶然也。（德文称"忧愁"为 Schwermut，直译之则为"其心情甚沉重"。反之，称"轻浮"为 Leichtsinn，直译之则为"其心意甚轻易"。其造字用意，正与吾国相同。）"轻读"之字既含有"轻佻"之性，所以"两兔傍地走……安能辨我是雄雌"一段之中，"轻读"之字多于"重读"之字，盖此段为木兰嘲谑同伴之辞故也。

就上列四诗观之（《关雎》、《春日醉起言志》、《采莲曲》、《木兰辞》），足见吾国"轻重律"之格式复杂，实远过于西洋。假如"轻重律"之定义为"同样组织之段落，彼此并立"，一如 Wiehmayer 在其名著 Musikalische Rhythmik und Metrik 之中所下者（譬如西洋诗中◡—，◡—，◡—，◡—，一轻一重同样组织之段落，彼此并立），则中国古诗中之"轻重律"，势将不能称为真正"轻重律"。因其段落并非同样组织故也。其结果我们只能称之为"不规则之轻重律" Ametrik。德国学者 H. Acbert 于其所编《音乐词典》之中曾有言曰：吾人今后对于"轻重律"问题在历史上之"相对性"，更应比较从前加以注意。如有必要之时，尚须别立一种"不规则的轻重律之音乐"名称云云。

至于中国诗歌中之可以称为真正"轻重律"者，确与西洋"轻重律"情形相似者，实当首推近体诗。吾于上文曾言，中国近体诗乃系一种"复突后式"（Doppel-Trochäus），或"复扬波式"（Doppel-Jambus）。换言之，即轻重"双双"相间，所以特于西文原名之上，加上一个"复"字。兹将中国近体诗"轻重律"之格式，汇列如下：

Ⅰ．五言律诗：

（其一）	（其二）
———◡◡	◡◡——◡
◡◡◡——	——◡◡—
◡◡——◡	———◡◡
——◡◡—	◡◡◡——

——— ◡◡	◡◡ —— ◡
◡◡◡ ——	—— ◡◡ —
◡◡ —— ◡	——— ◡◡
—— ◡◡ —	◡◡◡ ——

Ⅱ. 七言律诗：

（其一）	（其二）
—— ◡◡ —— ◡	◡◡ ——— ◡◡
◡◡ —— ◡◡ —	—— ◡◡◡ ——
◡◡ ——— ◡◡	—— ◡◡ —— ◡
—— ◡◡◡ ——	◡◡ —— ◡◡ —
—— ◡◡ —— ◡	◡◡ ——— ◡◡
◡◡ —— ◡◡ —	—— ◡◡◡ ——
◡◡ ——— ◡◡	—— ◡◡ —— ◡
—— ◡◡◡ ——	◡◡ —— ◡◡ —

Ⅲ. 五言绝句：

（其一）	（其二）
——— ◡◡	◡◡ —— ◡
◡◡◡ ——	—— ◡◡ —
◡◡ —— ◡	——— ◡◡
—— ◡◡ —	◡◡◡ ——

Ⅳ. 七言绝句：

（其一）	（其二）
—— ◡◡ —— ◡	◡◡ ——— ◡◡
◡◡ —— ◡◡ —	—— ◡◡◡ ——
◡◡ ——— ◡◡	—— ◡◡ —— ◡
—— ◡◡◡ ——	◡◡ —— ◡◡ —

我们细看上表，则律诗之“轻重律”，系两段所组成。第一句至第四句为一段，第五句至第八句又为一段，而且第二段之“轻重律”，全与第一段相同。反之，绝诗则只有一段，并不重复。此所以中国前人所下绝诗定义：所谓“绝”者，“截”也，犹言将一首律诗截去一半是也。

不过此处应有两事注意：第一，中国文学术语中，对于律诗平仄，有所谓“一三五不论，二四六分明”者。换言之，即句中奇数之平仄，可以自由；偶数之平仄，不宜更变。诚然，在中国诗人中喜作“拗体”诗者，并不常守此项规则。（即如李太白之《床前明月光》一诗，其中第二句之“上”字，第三句之“头”字，虽在偶数地位，亦复随

意更变。但此种不守规则之事，总算是例外。）第二，通常第一句之第七字，因用韵之故，改用平声。在第一句、第二句、第四句押韵之诗，西洋称为 Ghasel 式；系学自亚拉伯人。但在西洋诗中，用此韵脚格式者究属极少。反之，在我们中国，此式却甚流行。“关关雎鸠”四句，即已采用此种韵脚。吾尝对于此事，研究其原因所在，曾得结论如下：我们知道，美学的原则，系在“复杂之中求统一，统一之中存复杂”（Das Schöne in der Einheit des Mannigfaltigen und im Mannigfaltigen der Einheit zu suchen）。此外，诗中韵脚之关系，恰有如乐中“基音”Tonic 之关系。换言之，即是利用此种“韵脚”或“基音”，以使内容复杂之篇章得以维系，成为一个整物。吾国诗歌之“轻重律”既若是复杂，势非在开始之际，即以一韵定其统一基础不可。在西洋“古典主义派”音乐作品之中，因其乐中谐和、转调各事异常复杂之故，所以开篇第一音，多用本调“基音”或“第五阶”Dominante（按调中“第五阶”位置之重要，仅次于“基音”一等），以定其调子基础，使闻者立知该篇系属于何种主调。即在吾国音乐，亦复常以“基音”为“起调毕曲”之音。此正与诗中首句用韵之意相同。但若始终只用一韵，则篇幅较长之作品，实不免过于单调，所以中国古体诗中，复有“转韵”之例。正如西洋音乐中之有“转调”然。转入“平韵”者，犹如西洋音乐之转入“阳调”（或译为“长音阶”，此种调子带有一种男性）。反之，转入“仄韵”者，犹如西洋音乐之转入“阴调”（或译为“短音阶”。此种调子，带有一种女性）。近体诗因篇幅甚短之故，所以不必转韵；此又如西洋简单民谣歌曲，多不转调是也。

现在选录五律（李白《送友人》）、七律（杜甫《秋兴》第一首）、五绝（李白《忆东山》）、七绝（李白《清平调》第一首）四篇，将其“轻重律”解析如下：

送友人

———⌣⌣　⌣⌣⌣——　⌣⌣⌣—⌣　——⌣⌣—
青山横北郭　白水绕东城　此地一为别　孤蓬万里征
———⌣⌣　⌣⌣⌣——　—⌣⌣—⌣　———⌣—
浮云游子意　落日故人情　挥手自兹去　萧萧班马鸣

秋　兴

⌣⌣———⌣—　———⌣⌣——
玉露凋伤枫树林　巫山巫峡气萧森
———⌣——⌣　⌣⌣——⌣⌣—
江间波浪兼天涌　塞上风云接地阴
—⌣⌣——⌣⌣　——⌣⌣⌣——
丛菊两开他日泪　孤舟一系故园心
——⌣⌣——⌣　⌣⌣——⌣⌣—
寒衣处处催刀尺　白帝城高急暮砧

忆东山

︶︶__︶　__︶︶_　___︶︶　_︶︶__

不见东山久　蔷薇几度花　白云还自散　明月落谁家

清平调

_︶___︶_　__︶︶︶__

云想衣裳花想容　春风拂槛露华浓

︶__︶__︶　︶︶__︶︶_

若非群玉山头见　会向瑶台月下逢

所谓“一三五不论，二四六分明”之例，于上列四诗之中，可以充分看出。在律诗中，第四句“轻重律”之构造，常与第八句之构造相似。前者所以结束前半篇，西洋音乐中称为“半结束”。后者所以结束后半篇，西洋音乐中称为“总结束”。在绝诗中，则只有第四句一度结束。吾人若看上列四诗轻重起伏之势，何等有秩序！何等有意义！近体诗之所以盛于唐朝，以及唐诗声调之所以冠绝千古者，无他，因唐朝诗人深得“轻重律”三昧故也。其所以能得此中三昧者，因中国音乐唐朝最称发达故也。

中国之诗学造诣，至唐已达极点；后之来者，颇难为继。于是宋人不得不另辟途径。其手段为何？即将前此一般诗人谨守之“齐偶”原则（Symmetrie），加以根本破坏。换言之，从前诗歌篇法，皆是上下两句，齐整对立，字数多寡，亦复彼此相等（当然亦有少数例外）。现在词之篇法，不但句子之字数不齐整，即“轻重律”之安排，亦复参差不一。譬如李后主《忆江南》一词：

忆江南

_︶︶ ︶︶︶__

多少恨，昨夜梦魂中

_︶︶__︶︶　___︶︶__

还似旧时游上苑，车如流水马如龙

_︶︶__

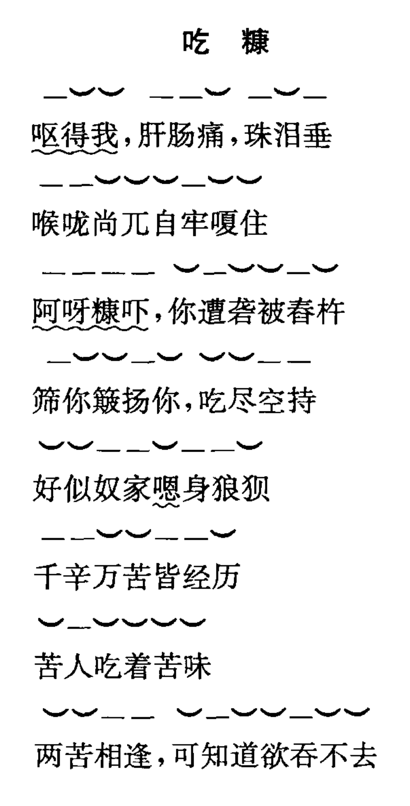
花月正春风

其句法之不整齐为何如者！此正与西洋音乐中之有古典主义与罗曼主义两派相同。古典派作品，其句子大都由八个“拍子”（Takt）所组成。而罗曼派之句子则有时系五个“拍子”，有时又为七个“拍子”、九个“拍子”等等，至为不齐。至于词之“轻重律”，则除了两阕组成之作品外（按：两阕组成之作品，后阕之平仄，每与前阕相同；如“浪淘沙”是也），各句组织亦极参差不齐。但不齐之中，亦自有其规律。譬如“花月正春风”五字之“轻重律”，明明是与“昨夜梦魂中”五字之“轻重律”相应，只有第一字

之平仄，彼此不同，但“一三五不论”，毋足怪也。此亦系前文所谓“以应作结”之一例。此外，“还似旧时游上苑，车如流水马如龙”两句，犹有诗的“轻重律”之余痕，此所以吾人尝称词为“诗余”也。

宋人对于词之一道，既已登峰造极，于是元人又复无路可走。幸而此时中国戏曲发达，元人乃利用此种机会，提出三种革新办法，以便与词异趣。（甲）诗、词是用文言，曲则多用白话。（乙）诗、词偏于叙情（Lyrisch），曲则偏于表演（Dramatisch）。（丙）诗词系纯用“歌唱”（Cantabel），曲则“歌唱”与“吟诵”（Recitativ）并用。（按：“歌唱”须依照板眼；“吟诵”则不依板眼。如下列“吃糠”一曲中之“呕得我”三字是也。又，“吟诵”与“宾白”有别。“宾白”只是说话，并未注有工尺于其旁，而“吟诵”则注有工尺于其旁，不过没有板眼而已。）

兹录《琵琶记》中“吃糠”一曲如下：



上列曲中各字之下画有“~~~”符号者，即系“吟诵”（Recitativ），歌者可以不拘板眼（即或谱中该句之旁，注有板眼符号，如“阿呀糠吓”四字，吾人亦不必严格按照板眼歌唱，方能传神入妙）。我们细看此曲，无论“句法”与“轻重律”，均极参差不齐，譬如开始九字之“轻重律”，便有

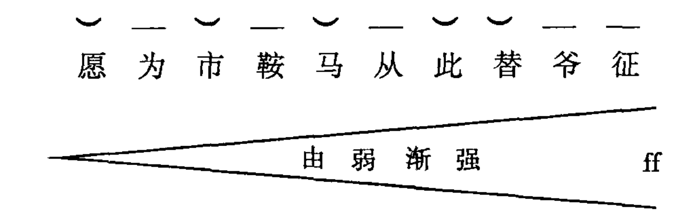
—◡◡，——◡，—◡—

三种形式，可谓竭其变化之能事。吾国文艺中“轻重律”之演进，至是遂告一段落。自此以后，吾国文人遂只有模仿而无创造，不复再有新体出现。近十余年来，中国文坛因受西洋文学潮流之影响，又有所谓“白话诗”者，以绝对自由为号召。但无论如何自由，若欲作品声调优美，其必须暗受“轻重律”支配之情形，固仍与古无殊也。

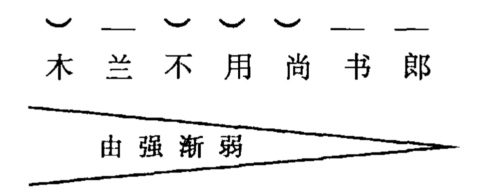
至于音乐中之“轻重律”，实与文艺中之“轻重律”相似。中西音乐之不能彼此互懂，即此“轻重律”暗在其中作祟之故。西洋音乐于谐和、转调各种，固竭其变化之能事；但在“轻重律”与“节奏”方面（按：“轻重律”系指音之“轻重”而言，“节奏”系指音之“长短”而言），却较亚非各洲民族为简单。此其故无他，因亚非各洲民族，多系“单音音乐”，未有“谐和”种种变化，所以不能不在“轻重律”与“节奏”方面设法，以求多增变化之道。诸君不信，试听现在世界各地跳舞场中之“黑人音乐”（即所谓 Jazz 音乐者是也），其“轻重律”与“节奏”之特别为何如者！犹忆两年前在柏林大学音乐研究室中，试演“黑人音乐”留音片子。未演之前，大学教授先令学生，如遇乐中“应该”重音之处，请拍掌以记之。迨开演之际，学生数十人群起拍掌，几无一次恰与“乐中重音”相符者。换言之，学生拍掌之处，正值乐中轻音之处，其困难有如此者！此所以此项“黑人音乐”，至今只有“黑人乐队”能奏得恰到好处。

“轻重律”问题，为研究音乐者最困难之问题，同时又是最重要之问题。至今欧洲音乐学者对于此项问题，尚在争论最烈之时，未有一种圆满解决。我因讨论中国诗词曲“轻重律”之便，故特于此处一为提及，他日尚当另作详文，专门研究此项问题。

最后还有一事须加注意，即是无论诗词曲或音乐，均于“轻重律”的重音（Metrische Betonung）之外，尚有所谓“涨缩律”的重音（Dynamische Betonung）。前者是专照字之平仄以定重音；后者则系依照句中意义以定重音。倘若句中意义，该字须用重音，则无论该字是平是仄，均须一律应用重音。换言之，“轻重律”至是遂失其效力，一视“涨缩律”为转移。所谓“涨缩律”者，即是各字之音，或者渐渐膨胀以至于“最强”，在音乐中称为 crescendo，其符号为“<”；“最强”之处，并以 ff 两个字母记之。或者渐渐萎缩以至于“最弱”，在音乐中称为 diminuendo，其符号为“>”；“最弱”之处，可用 pp 两个字母记之，但可以省去。譬如《木兰辞》中之“愿为市鞍马，从此替爷征”二句，即须应用“涨缩律”。其式如下：

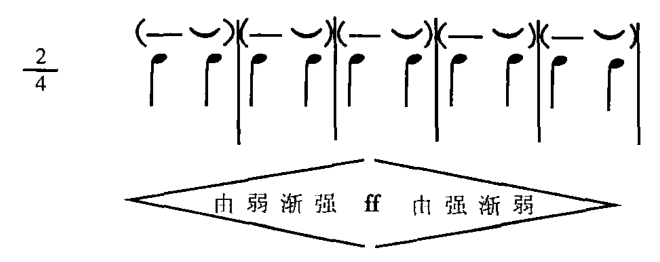


因为从“昨夜见军帖”起，至“木兰无长兄”止，皆系木兰苦诉伊父名列军役无法解脱之情；其后木兰之感情，乃愈来愈热烈，于是忽下决心，大呼：“愿为市鞍马，从此替爷征！”颇有一切不顾，决意牺牲之慨。所以我们歌唱此两句之时，应从“愿”字起，其音逐渐膨胀，到了“征”字，遂达“最强”之点。我们细看该两句之中，其“愿”、“市”、“马”、“此”、“替”五字皆系仄声，本来皆应轻读，但现在处于“涨缩律”支配之下，所有平仄皆失其效力，所以我于两旁画一括号以取消之。反之，“木兰不用尚书郎”一句，又应由强渐弱，其式如下：



因为可汗亲问木兰有何希望，木兰当然不是干干脆脆的回答一声：“木兰不用尚书郎。”换言之，此时木兰乃是儿女情长，思乡念切，表现一种沉思之情形——慢慢的，低声的，回答可汗道：“木兰不用尚书郎！”其后继以“愿借明驼千里足，送儿还故乡”两句，正有如万顷情潮一泻而出，又须应用由弱而强之读法。从“爷娘闻女来”起，“轻重律”始回复其效力。换言之即是，平则重读，仄则轻读。要之，“涨缩律”系一种宏大波浪，忽而如千仞之峰，忽而又如万丈之谷。反之，“轻重律”则只是一种微波荡漾而已。前者所以表示吾人之热烈情感，后者所以描写精神安定之状态也。

在音乐中亦系如此。譬如$\frac{2}{4}$拍子，照规矩，拍线后第一个四分音符须“重音”，第二个四分音符须“轻音”。但若制曲者一用“涨缩律”以表示其热烈情感之时，则此种“轻重律”之规矩，遂从此取消。其式如下：（谱中“—⌣”两个符号旁边之括号，即所以表示失其效力之意。）



倘若吾国治诗之人，能于此道加以注意，则其势将使吾国许多古代文艺，平空添上无限新生命！读者如不相信，请自选几首诗歌，依照上述方法炮制，当可发现古人作品之美，多有为吾辈至今加以忽略，未曾尽量领略者！

中国音乐史[①]

总　序

这部丛书发端于十年前，计划于三年前，中历征稿、整理、排校种种程序，至今日方能与读者相见。在我们，总算是“慎重将事”，趁此发行之始，谨将我们“慎重将事”的微意略告读者。

这部丛书之发行，虽然是由中华书局负全责，但发端却由于我个人。所以叙此书，不得不先述我个人计划此书的动机。

我自民国六年毕业高等师范而后，服务于中等学校者七八年。在此七八年间无日不与男女青年相处，亦无日不为男女青年的求学问题所扰。我对于此问题感到较重要者有两方面：第一是在校的青年无适当的课外读物，第二是无力进校的青年无法自修。

现代的中等学校在形式上有种种设备供给学生应用，有种种教师指导学生作业，学生身处其中似乎可以“不遑他求”了。可是在现在的中国，所谓中等学校的设备，除去最少数的特殊情形外，大多数都是不完不备的。而个性不同各如其面的中等学生，正是

① 1931年2月26日，王光祈为《中国音乐史》作序于柏林国立图书馆。1934年9月，中华书局（上海）首次出版该书，本《文集》所采用之版本为中华书局1941年第三版。原书分为上下两册。

身体精神急剧发展的时候，其求知欲特别增长，课内的种种绝难使之满足，于是课外阅读物便成为他们一种重要的需要品。不幸这种需要品又不能求之于一般出版物中。这事实，至少在我个人的经验是足以证明的。

当我在中等学校任职时，有学生来问我课外应读什么书，每感到不能为他开一张适当的书目，而民国十年主持吴淞中国公学中学部的经验，更使我深切地感到此问题之急待解决。

在那里我们曾实验一种新的教学方法——道尔顿制，此制的主要目的在促进学生自动解决学习上的种种问题，以期个性有充分之发展。可是在设备上我们最感困难者是得不着适合于他们程度的书籍，尤其是得不着适合于他们程度的有系统的书籍。

我们以经费的限制，不能遍购国内的出版品，为节省学生的时间计，亦不愿遍购国内出版品，可是我们将全国出版家的目录搜集齐全，并且亲去各书店选择，结果费去我们十余人数日的精力，竟得不到几种真正适合他们阅读的书籍。我们于失望之余，曾发愤一时拟为中等学生编辑一部“青年丛书”。只惜未及一年，学校发生变动，同志四散，此项丛书至今犹只无系统地出版数种。

此是十年前的往事，然而十余年来，在我的回忆中却与当前的新鲜事情无异。

其次，现在中等学生的用费，已不是内地的所谓中产阶级的家长所能负担，而青年的智能与求知欲，却并不因家境的贫富而有差异，且在职青年之求知欲，更多远在一般学生之上。即就我个人的经验而论，十余年来，各地青年之来函请求指示自修方法，索开自修书目者，多至不可胜计，我对于他们愧不能尽指导之责，但对此问题之重要，却不曾一日忽视。

根据上述的种种原因，所以十余年来，我常常想到编辑一部可以供青年阅读的丛书，以为在校中等学生与失学青年之助。

大概是在民国十四五年之间，我曾拟定两种计划：一是少年丛书，一是百科丛书，与中华书局陆费伯鸿先生商量，当时他很赞成立即进行，后以我们忙于他事，无暇及此，遂致搁置。十九年一月我进中华书局，首即再提此事，于是由计划而征稿，而排校。至二十年冬，已有数种排出。当付印时，因估量青年需要与平衡科目比率，忽然发现有不甚适合的地方，便又重新支配，已排就者一概拆版改排，遂致迁延至今，始得与读者相见。

我们发刊此丛书之目的，原为供中等学生课外阅读，或失学青年自修研究之用。所以计划之始，我们即约定专家，分别开示书目，以为全部丛书各科分量之标准。在编辑通则中，规定了三项要点，即：（一）日常习见现象之学理的说明，（二）取材不与教科书雷同而又能与之相发明，（三）行文生动，易于了解，务期能启发读者自动研究之兴

趣。为要达到上述目的，第一我们不翻译外籍，以免直接采用不适国情的材料，致虚耗青年精力，第二约请中等学校教师及从事社会事业的人担任编辑，期得各本其经验，针对中等学生及一般青年的需要，以为取材的标准，指导他们进修的方法。在整理排校方面，我们更知非一人之力所能胜任，乃由本所同人就各人之所长，分别担任。为谋读者便利计，全部百册，组成一大单元，同时可分为八类，每类有书八册至廿四册，而自成为一小单元，以便读者依个人之需要及经济能力，合购或分购。

此丛书费数年之力，始得出版，是否果能有助于中等学生及一般青年之修业进德，殊不敢必，所谓“身不能至，心向往之”而已。望读者不吝指示，俾得更谋改进，幸甚幸甚。

舒新城　二十二年三月

自　序

本书，十之七八，系余个人心得。其余材料则取之于国内时贤著作，十分之一；取之于国外西儒著作者，亦十分之一。在国内时贤著作中，尤以童斐君《中乐寻源》一书，使余得益不少。郑觐文君之《中国音乐史》，材料亦甚宏富，可惜多未注明出处，是以不敢尽量采用。在国外西儒中，则以法人苦朗（Courant）君所著《中国雅乐研究》（Essai Historique sur la Musique Classique des Chinois）一种，最为精博。本书之中，多采其说。此皆余个人对于国内外作者，应致其感谢之意者也。

时人关于中乐之著作，实以西儒所撰者，远较国人自著者为多，为精。此无他，西人科学常识丰富，遇事观察锐利故也。在西洋所谓“汉学家”中，现在尚无以音乐一学为专业者。在西洋一般“音乐学者”中，又无人曾经习过汉文者。上面所述西儒关于中乐之著作，类皆出自彼邦教堂牧师、使馆译官、商人、旅客之手。往往嫌其美中不足，然持与国人自著者相较，固已高出数倍。盖彼辈一方面曾受普通音乐教育，在我国诧为艰深乐理者，在彼邦已成为家常便饭。他方面西洋各种学术发达，易收相得益彰之效；读者诸君如曾阅过拙作《西洋音乐史纲要》一书者，当知音乐史一门，需要其他各科学术之助，为如何密切者（见该书卷首）。现在一般国内人士，既无享受相当音乐教育之机会（此刻国内所谓学校音乐，尚无资格与西洋音乐教育相提并论）；同时，其他各种

学术，又均不发达；而音乐一物，更为国人所视为末技小道，不能修洋房、造汽车者；国内音乐同志处此环境之下，安能著出一部可与西儒比美之中国乐史？故现在国内音乐著作界之可悲现象，非国内音乐同志之咎，乃一般社会之罪也。

至于吾人之所以毅然从事乐史研究者，至少当有下列两种理由：（Ⅰ）吾国音乐进化，除律吕一事外，殆难与西洋音乐进化同日而语。但吾人既相信音乐作品，与其他文学一样，须建筑于“民族性”之上，不能强以西乐代庖，则吾人对于“国乐”产生之道，势不能不特别努力。而最能促成“国乐”产生者，殆莫过于整理中国乐史。盖国内虽有富于音乐天才之人，虽有曾受西乐教育之士；但是若无本国音乐材料（乐理及作品等等），以作彼辈观摩探讨之用，则至多只能造成一位“西洋音乐家”而已。于“国乐”前途，仍无何等帮助。而现在西洋之大音乐家，固已成千累万，又何须添此一位黄面黑发之“西洋音乐家”？倘吾国音乐史料，有相当整理；则国内音乐同志，便可运其天才，用其技术（制谱技术），以创造伟大“国乐”，侪于国际乐界而无愧。盖能创制作品者，不必具有整理史料之学力；能整理史料者，又不必具有创造天才也。而余个人终身学业，则只能以整理史料一事自励。至于实际创造“国乐”，则有待来者。（Ⅱ）国人饱受物质主义影响，多以自然科学为现在中国唯一需要之品。而不知自然科学，只能于吾人理智方面，有所裨益；只能于吾国生产方面，有所促进；而不能使吾民族精神为之团结。因民族精神一事，非片面的理智发达，或片面的物质美满，所能相助者；必须基于民族感情之文学艺术，或基于情智各半之哲学思想，为之先导方可。尤其是先民文化遗产，最足引起“民族自觉”之心。音乐史，亦先民文化遗产之一也。其于陶铸“民族独立思想”之功，固胜于一般痛哭流涕，狂呼救国之“快邮代电”也。

又吾国历史一学，向来比较其他各学发达。但在事实上，亦只有“史匠”，而少“史学家”（如司马迁之流乃是凤毛麟角，不可多得）。只有“挂账式”的史书，而无“谈进化”的著述。从前“纪事本末”一类书籍，近于言“进化”矣；但亦只限于该“事”之本末，而于当时社会环境情形，却多不作深刻探讨。此与近代西洋治“历史学”者大异。譬如吾辈治西洋乐史，凡研究某人作品，必须先研究当时政治、宗教、风俗情形、哲学美术思潮、社会经济组织等等，然后始能看出该氏此项作品所以发生之原因也。至于吾国历代史书、乐志，类多大谈律吕，空论乐章文辞，不载音乐调子、乐器图画；诚有如明末朱载堉所谓：“前贤多不留心于此，其以为深者，偷薄自画，而讨论不来；其以为浅者，鄙俚斯嫌，而润色不出。故于论数目尺寸、声调腔谱处，率删去。此则史家之通弊也。”直至今日，其弊犹未一改。譬如近人张尔田君所编《清史稿·乐志》八卷，其中便有五卷，专载似通非通之“台阁体”乐章文辞，而于有清一代盛行之昆曲、京戏，则闭口不提。至于音乐调子及乐器图画，则更不屑附载矣。故此种“乐志”，

只能代表有清一代宫中庙中之乐，不足以代表最近三百年来之中华民族音乐也。

余在国外，深得良师益友之助，颇较国内音乐同志受益机会为多。但在他方面，国外所藏中国音乐书谱，又远不如国内所藏之富。柏林国立图书馆，虽藏中国音乐书籍不少，该馆当局对余，虽亦十分优待（譬如该馆未有凌廷堪《燕乐考原》一书，特由该馆东方部长侯乃教授〔Prof. Hülle〕，向南德意志闵兴〔München〕图书馆，函借来此。其情至为可感）；但余对于吾国古代音乐书谱，所见终属不多。余甚望国内音乐同志，能补余此种缺陷；多读国内旧藏，仿余治学方法，再作成一部精而且详之《中国音乐史》。而且余留德十余年，皆是卖文为活，自食其力；即本书一点成绩，亦系十年来孤苦奋斗之结果。国内同志生活情形，既不如余在此间之紧张，或者多有时间探讨，亦未可知。因读中国旧籍，往往纠纷错乱情形，数月不能得一解决故也。此外，西洋“汉学家”对于吾国近时学人，类多轻视，谓其缺乏普通常识，不解治学方法；现在中国人已无自行整理国故之能力，须西洋学者出而代为整理云云。余甚望国内同志，能一洗此种奇耻大辱！

中华民国二十年二月二十六日王光祈序于柏林国立图书馆

中国音乐史目次

第一章 编纂本书之原因

作者于其所著《西洋音乐史纲要》之内，曾引柏林大学教授仙灵（Schering）之言，谓欧洲现在音乐历史工作，尚未达到编纂西洋音乐通史之程度，此时必须先用全力，从事“零碎工作”云云。其实西洋音乐文献之富，西洋学者著述之勤，已非我们这一般生自“礼乐之邦”的人，所能想像。每个大图书馆之中，皆设有音乐一部，所藏音乐书籍，动辄数十万册以上。即各家著名音乐书店，其所出音乐书谱，亦往往超过数万以上。专就德国二十三个国立“普通大学”（Universität）而论，盖无不设有音乐一系。甚至于国立“工业专门大学”之中，亦有附设“音乐历史讲座”之举。此外还有许多国立“音乐专门大学”（专习“应用音乐学”，如吹奏、歌唱、制谱之类；与“普通大学音乐系”之注重“音乐历史”、“音乐科学”者不同）、私立音乐学院，对于“音乐史”一项，亦无不列入必修科目。即以柏林大学音乐系而言，便有教授十余人，学生二百余人；终年埋首于此，研究不遗余力。而西洋音乐史一科之成为有系统的学术，亦已一二百年之久。其间对于许多古代作品，业已先后整理出来。然而上述柏林大学教授仙灵（Schering）氏，犹有“编纂西洋音乐通史，现在尚嫌程度不够”之感想，而吾国今日音乐文献，如此不备；音乐人材，如此缺乏；竟欲握笔编纂《中国音乐通史》一书；世上滑稽之事，殆未有过于此者矣！

但余明知其为滑稽，而又居然大胆握笔草此者，亦自有其原因。第一，本书之作，是欲将整理中国音乐史料之方法，提出讨论。譬如我们计算律管，应用何种物理公式，采用音乐史料，应用何种鉴别方法之类，其中一部分，实是属于“音乐常识”之范围，业已超出“音乐历史”之界限。但在吾国今日音乐常识如此缺乏之际，此种办法，似不可少。第二，本书之作，是欲将中国音乐历史上之各种重要问题，至今尚无圆满解决者，一一指出。我们现在既无能力，作成一部“进化线索完全衔接”之《中国音乐通史》；则只好将此种“不能衔接”之处，一一指明，以待后人研究。将来“零碎工作”既多，或可渐将此种缺陷，一一加以弥补。第三，余个人年来关于中国音乐历史之“零碎工作”，著成中文、德文者，亦已有若干种。此外，西洋学者关于中国音乐历史之撰述数十种以及国内时贤著作数种，亦多有精到可采，或错误宜正之处。余乃欲藉此机会，将其联络起来，成为一种较有统系之音乐历史；以免各种材料散在各处，为国内学

子所不易收集。

惟余身居海外，箧中藏书无多；柏林国立图书馆中，所藏原版中国音乐书籍以及西人关于中乐之著述为数虽亦不少，但许多重要中国乐书乐谱，亦复无法觅阅。而且本书撰述期间，为时太短——因为个人经济问题的关系——其势亦不能详而且备。只好俟诸异日归国之后，再为弥补此项缺点而已。

第二章　律之起源

第一节　研究方法与根本思想

大凡绘画，必先有“色”（水墨亦系色之一种）；作乐，则必先有“音”。吾国古代定“音”之器，名曰“律管”。故我们研究中国音乐历史，亦应以“律管”一物为始。本来研究古代历史，当以“实物”为重，“典籍”次之，“推类”又次之。譬如我们研究“律管”问题，最好是先从地下，掘出数千年以前之“律管”，然后再用尺度去量，量得确数之后，再根据物理学原则，去计算它的声音。如其同时能够掘得一套律管，便可先将各管，一一如法量算，以求古代“乐制”。随后，再证之以古籍所述，如其完全吻合，则此种“古代乐制”，至少亦可作为“暂时定论”，迥非无稽之谈可比。此为“实物研究法”，为一般治史者所最宝贵之方法。假如“实物”不可复得，则只好求之古代“典籍”。因为古籍所述，虽然极有价值，但是我们现在所有的上古书籍，皆不是当时“原版”出品，乃是数千年来屡次重印之物。其间难免被人传写错误与增删。而且古代典籍，如《吕氏春秋》、《史记》之类，其中所述，又往往系在著者所生年代一二千年以前之事；是否可靠，已属疑问。因此，我们对于古籍记载的信赖程度，至少必须要先打几个折扣方可。假如并“典籍”而无之，则只好利用“推类研究法”，以作聊胜于无之举。譬如西洋学者，因为“古代人类文化”荒远不可稽考之故，于是跑到非洲、澳洲等处，研究“野蛮民族生活”以为上古人民尚未开化时代之生活，当亦与此相差不远。此正如我们现在欲考查古代穴居情形则不妨自备资斧，前往山西观光一样。因此，我乃称呼此项方法为“推类研究法”，其实乃是一种无可奈何的办法。

至于我们现在研究中国古代“律管”问题，“实物”既不可得，“推类”又大可不

必，故只能专从古籍方面下手，然后再取南洋、南美各处所流传之中国律管，以作“旁证”。因为，假如我们承认“文化一元论”之学说，则一切文化，系由一个中心地点出发，分向各处散去；其结果该项文化事物，往往在原始中心地点，早已不复存立；而分散于各处边陲者——即距离原始中心地点最远之处——反能保存一二。所以此种“旁证”，亦值得我们来参考。

但采用中国古籍，亦有一定限度。譬如刘向《世本》谓庖羲作五十弦（大瑟），黄帝使素女鼓瑟，哀不自胜，乃破为二十五弦，具二均声云云，杜佑《通典》、郑樵《通志》皆尝引此语。其实庖羲氏之有无其人，已经是荒远无据。而况世界各种乐器之进化，实以“丝弦乐器”为最晚，因其材料及组织，皆较其他敲击或吹奏乐器为复杂故也。换言之，断非黄帝以前律管尚未发明之时所能有。倒是《书经》所谓“夔曰，於！予击石拊石，百兽率舞”，还带几分“石器时代”人类的本色。换言之，《世本》此种记载，断不能引为根据。

在研究中国古代律管进化之前，且将余之四种根本思想，一为读者诸君告之。第一，吾国古代所谓“五音”，如宫、商、角、徵、羽等等，系规定音阶距离的大小。如宫、商之间，永远相距一个“整音”；角、徵之间，永远相距一个“短三阶”之类。至于宫音商音等等之“高度”，则随时而异，一以旋宫时所配之律为转移。反之，中国古代所谓“十二律”，如黄钟、大吕等等，则系规定音的“高度”。每律的长短，既各有一定，因而各律所发声音之高低，亦复始终不变。故“音”与“律”两事，吾人必须分别讨论，不可混为一谈。但此种分别，当在音律进化已达相当程度之后。至于最古之时，则“音”与“律”当系一物，尚未严加分别。因其时旋宫之法尚未发明（吾国古籍中，言及旋宫一事者，以《礼记》“五声六律十二管旋相为宫”一语为最早。按：《礼记》系汉初河间献王时代之书，为时已甚晚），各种乐器合奏之举，亦尚未发达，殊无另以律管规定各音“绝对高度”之必要故也。第二，吾国古代律管进化，系由“少”而“多”，并非如《吕氏春秋》所述，伶伦制造十二律之举，系一次完成。大约最初只有五律（抑或只有两律三律亦未可知。因为现代野蛮民族之音乐，尚有只以两律或三律为限者），其后渐渐增为六律、七律，以至于十二律。第三，音律之数，以五为限之故，当与当时阴阳五行等等迷信，有若干关系。中国后世言律之人，除极少数例外，多以阴阳五行为大本营，诚然穿凿附会，令人讨厌。但初民思想，不能超出阴阳五行等等迷信，却是一种事实，为研究人类学者所公认。不过当时彼等阴阳五行思想，尚不若后世之周密复杂而已。我们知道，现代世界各种野蛮民族，尚多以音乐一物，为驱邪、治病、娱神、事鬼之用，具有一种不可思议之“魔力”。迨文化思想进化，达到某种程度之后，于是乃以音乐用于“人事”，认为可以移风，可以化俗，中国的孔子、希腊的柏拉图，即是此

类代表。到了最后，人类知识日进，遂将音乐一物，降居“美术”之列，除了饱饱耳福之外，别无其他奥妙。其在律管方面亦然。最初原是宫为土、商为金等等“阴阳思想”，其后一变而为宫为信、商为义种种“伦理观念”，最后更一变而为宫为“颤动数”若干、商为“颤动数”若干一类“物理见解”。但是“变”数虽只有上述区区三次，而其中时间，却已经过了几千年，以至于几万年！我们现在讨论古代律管问题，亦当以初民“阴阳思想”为思想，不应以今日“物理见解”为出发点（但是我们研究古代律管发音问题，当然要用现代物理方式去算，读者幸勿误会）。余疑吾国古代音律，以五为限之故，除阴阳五行外，五方观念亦有重大关系。或者每人拿着一根律管，分立东西南北中五方以吹之，亦未可知。因为现代野蛮民族所用之排箫，尚有人执一管，分立吹奏之举，与中国现代排箫之聚集一器，为一人所奏者，相异故也。第四，先有律管，后有律数。最初之时，只是几根长短不齐之管子，偶然用来吹奏。后来因为耳朵方面，要求“好听”之故，渐渐将其增长或缩短，以应耳之要求。于是各管长度，渐有一定。如是者几百年，以至几千年，遂成为一种定制。其后尺度既已发明，遂有人偶然拿着尺子，将各管一量，乃发现各管之间，具有 3∶2 或 4∶3 之关系；因有“三分损益法”之发明，成为吾国乐制之论理。换言之，既非如《吕氏春秋》所谓伶伦先生请教于凤凰；亦非如近代西儒所谓中国乐制，系从希腊学来（参看下段）。只是由于一种“偶然”。而且此种“偶然”之所以能造成学说系在数理一科，已进化到相当程度以后。

以上所述四种根本思想，即为本书叙述吾国古代乐制之方针。不但与各种古籍相传之说相背，即与余五六年前所著《东西乐制之研究》一书，亦复不尽相同。盖当时余尚囿于旧说故也。

第二节　由五律进化成七律

我国古籍记载“五声”以数相求之法者，以《管子》一书为最早。（《管子》一书，大约成于战国时代，换言之，约在西历纪元前第四世纪左右。又本书之内，喜用西历纪年者，因中国朝代年号太复杂，读者不易立知其确实距今时日若干。而民国纪元之法，又未通行。故不如采用西历纪元方法，既易明了，又可持与西洋音乐历史进化比较。按西历纪元之年，适为吾国汉平帝元始元年；时王莽正加尊号为安汉公。）记载“十二律”以数相求之法者，以《吕氏春秋》一书为最古。（《吕氏春秋》成于西历纪元前第三世纪。吕不韦死于西历纪元前二三五年。）其后《淮南子》（淮南王刘安死于西历纪元前一二二年）、《史记》（司马迁，纪元前一六三至八五）两书所述，即基于上述两书之上。

此外，只泛言“律”或“声”，而未及以数相求之法者，则有《左传》、《国语》（二书约成于西历纪元前第四世纪左右）、《孟子》（约成于西历纪元前第三世纪）等等。其余《周礼》、《礼记》诸书，既系后出之物，此处大可暂时置之不问。

《管子·地员篇》曰：“凡听徵，如负豕觉而骇；凡听羽，如马鸣在野；凡听宫，如牛鸣窌中；凡听商，如离群羊；凡听角，如雉登木以鸣，音疾以清。凡将起五音，凡首，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足以是生商。有三分而复于其所，以是生羽。有三分去其乘，适足以是成角。”

上文所谓马鸣牛鸣等等，乃系“音色”所引起之“印象”，已属于“声音心理学”范围，非兹篇所能讨论。兹仅就五声以数相求之法，一为讨论如下：

所谓“凡将起五音，凡首，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首以成宫”者，犹言我们若欲求出五音，第一步，应先以三乘一；而且共乘四次，以便合于九九之数（换言之即 $9\times9=81$）。从此，便可得出黄钟之律，是为宫音。若将其列为算式，则如下：

$$1\times3\times3\times3\times3=9\times9=81\text{……宫}$$

所谓“小素之首”者，据张尔田《清史稿·乐志二》第十页之解释，则为：“小素云者，素白练，乃熟丝，即小弦之谓。言此度之声，立为宫位。其小于此弦之他弦，皆以是为主。”

所谓“三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足以是生商。有三分而复于其所，以是成羽。有三分而去其乘，适足以是成角”者，犹言先将正律宫音之数八十一，用“三分益一法”以求之，同是为一百零八，是为倍律徵音（即 $81\times\frac{4}{3}=108$）。关于三分损益之法，请参看拙著《东西乐制之研究》，此处恕不多赘。复次，再将倍律徵音之数一百零八，用“三分损一法”以求之，则为七十二，是为正律商音（即 $108\times\frac{2}{3}=72$）。然后又将正律商音之数七十二，用“三分益一法”以求之，则为九十六，是为倍律羽音（即 $72\times\frac{4}{3}=96$）。最后再将倍律羽音之数九十六用“三分损一法”以求之，则为六十四，是为正律角音（即 $96\times\frac{2}{3}=64$）。兹将五音相生次序，列表表示如下：

正律宫音	倍律徵音	正律商音	倍律羽音	正律角音

（上生）（下生）（上生）（下生）
81 ⟶ 108 ⟶ 72 ⟶ 96 ⟶ 64

如依照五音高低次序排列，则其式如下：

倍律徵音	倍律羽音	正律宫音	正律商音	正律角音
108	96	81	72	64

上文所谓“三分而益之以一”，为“三分益一法”殆无疑义。“有三分而去其乘”一语，则似为“三分损一”之意。“有”为古“又”字（如《书经》三百有六旬有六日），“乘”或为“一分”之意（马端临《文献通考》注云：乘亦三分之一也。见该书卷一百三十二《管子》段下）。至于“有三分而复于其所”一语，则似指“该音复归于正律宫音之下”之意。文中最难解者，实为“不无”二字。是以《文献通考》中引用《管子》各语时，直将此二字删去。我们读中国古书，向来是“猜一半懂一半”；但须谨守“知之为知之不知为不知”之训，殊不必强为附会穿插也。

此外，司马迁《史记·律书》“生黄钟”一段，其调式组织，亦似与上述《管子》五音调之组织相同。所谓“以下生者倍其实三其法”者，即是用$\frac{2}{3}$去乘。所谓“以上生者四其实三其法”者，即是用$\frac{4}{3}$去乘。所谓“上九商八羽七角六宫五徵九……故曰音始于宫，穷于角”者，即是由“宫五”上生“徵九”（按上九即系此句之省文），再由“徵九”下生“商八”，又由“商八”上生“羽七”，最后复由“羽七”下生“角六”。故曰，音始于宫，穷于角。其式如下：

宫（上生）徵（下生）商（上生）羽（下生）角
⟶ ⟶ ⟶ ⟶
五 九 八 七 六

若照音之高低排列，则其式如下：

徵	羽	宫	商	角
九	七	五	八	六

至于五音之下，各配以五六七八九数目之举，在《吕氏春秋》十二纪中，即已有之。惟次序微有不同；其原文如下：“其音宫，律中黄钟之宫，其数五。（后汉高诱注：其数五，五行之数，土第五也。光祈按：原文见《季夏纪》篇末。）其音商，律中夷则，其数九。（注：五行数五，金第四，故曰九。见《孟秋纪》篇首。）其音商，律中南吕，

其数九。（见《仲秋纪》篇首。）其音商，律中无射，其数九。（见《季秋纪》篇首。）其音角，律中太簇，其数八。（注：五行数五，木第三，故数八。见《孟春纪》篇首。）其音角，律中夹钟，其数八。（见《仲春纪》篇首。）其音角，律中姑洗，其数八。（见《季春纪》篇首。）其音徵，律中仲吕，其数七。（注：五行数五，火第二，故曰七。见《孟夏纪》篇首。）其音徵，律中蕤宾，其数七。（见《仲夏纪》篇首。）其音徵，律中林钟，其数七。（见《季夏纪》篇首。）其音羽，律中应钟，其数六。（注：五行数五，水第一，故曰六也。见《孟冬纪》篇首。）其音羽，律中黄钟，其数六。（见《仲冬纪》篇首。）其音羽，律中大吕，其数六。（见《季冬纪》篇首。）”列为表式，则如下：

土	金	木	火	水
宫	商	角	徵	羽
五	九	八	七	六

据高诱之注，则此项六七八九五之分配，系与水火木金土有关。（按《书经》“有扈氏威侮五行”一语，唐孔颖达疏：“五行，谓水火金木土也；分行四时，各有其德。”吾人今日通常所谓五行次序，亦为水火金木土。但《前汉书·律历志》则将羽徵角商宫五音，配水火木金土五行。换言之，木在金前。故高诱以金为第四，并非无所根据。）此外，班固《前汉书·律历志》亦谓：“天之中数五（三国吴韦昭注：一三在上，七九在下），五为声，声上宫，五声莫大焉。地之中数六（韦昭注：二四在上，八十在下），六为律……宫以九唱六，变动不居，周流六虚。”在古代人民思想未尝超出阴阳五行范围之时，此种见解，固不敢断其必无。本来“五”之一字，在我们中国历史上，向占有极大势力；从五行、五色、五味、五声、五刑、五方、五事、五官、五伦、五常、五脏，一直到现在之五族共和，皆莫不以五为数。不过上述五九八七六数目，除了阴阳五行意义外，似乎尚含有表示五音次序之意。盖《吕氏春秋》及《史记》所载，同为五九八七六。其相异之处，则仅在《吕氏春秋》系表示五音高低次序（宫五，商九，角八，徵七，羽六），《史记》系表示五音相生次序（宫五，徵九，商八，羽七，角六）一点而已。而《前汉书》所谓“宫以九唱六”，或亦与“五九八七六”有若干关系。

但《史记》之中，尚有一种五音宫调，其次序稍与上述《管子》所载“五音徵调”不同。盖《史记·律书》中“律数”一段曾云：“九九八十一以为宫，三分去一五十四以为徵，三分益一七十二以为商，三分去一四十八以为羽，三分益一六十四以为角。”其与《管子》不同之处，列表比较如下（表中符号“~~~”，系表示“短三阶”）：

五音徵调（管子）	徵	羽	宫	商	角
	108	96	81	72	64

五音宫调（史记）	宫	商	角	徵	羽
	81	72	64	54	48

细观上表，其不同之点有二：（1）《管子》系以“徵音”为五音中之“最低音”，《史记》则以“宫音”为“最低音”。（2）调中“短三阶”地位，一在第二音与第三音之间，一在第三音与第四音之间。

其实《史记》此种“五音宫调”，《国语》之中，亦已早有记载。譬如周景王二十三年因单穆公阻止铸造无射大钟之举，于是景王乃问之于伶州鸠。其答复则为：“琴瑟尚宫，钟尚羽，石尚角，匏竹利制。大不逾宫，细不过羽。夫宫，音之主也，第以及羽。圣人保乐而爱财，财以备器，乐以殖财。故乐器重者从细，轻者从大。是以金尚羽，石尚角，瓦丝尚宫，匏竹尚议，革木一声。”我们从此可以察见，第一，当时五音调系以宫为“最低音”（大不逾宫），羽为“最高音”（细不过羽）。其次序则系由宫次第到羽（夫宫，音之主也，第以及羽）。第二，景王所欲铸造之无射，乃系“倍律无射”，位在宫音以下；其体甚大，所费不资；因而引起伶州鸠先生那番劳民伤财之演说。（按近代西洋乐队中，亦有“钟乐”之设。但因低音之钟身体太大，所费既多，搬运尤难；于是乃用金质筒子以代之，其音严如钟声。而低音筒子之身体，亦复不大，易于搬运；且省制造之费。惜当时伶州鸠未及见之。）第三，文中只引“宫角羽”三音，而未及“商徵”二音，但言“匏竹尚议”（或匏竹利制）。换言之，即笙（匏）管（竹）两器之音，临时议定，以补五音之缺是也。余疑是时三分损益之法，尚未发明；只“宫角羽”三音，系有一定；其余“商徵”二音，似尚未完全确定。

总而言之，吾国春秋之时，至少已有两种“五音调”流行于世。即“五音徵调”与“五音宫调”是也。此正与当时所谓“六律”之说相合。盖《左传·昭公二十年》，有“五声六律七音”之语。《孟子·离娄篇》则有“不以六律，不能正五音”之言。《虞书·益稷篇》亦有“予欲闻六律五声八音七始咏，以出内五言”之记载。足见宫商角徵羽五律之外，尚有一律。究竟此律系指何律，吾人一时殊难武断。或者系由角音三分益一而得之变宫（依照《管子》五音相生法）。果尔，则其式应如下表（表中符号“︿”系表示“半音”）：

徵	羽	变宫	宫	商	角
108	96	$85\frac{1}{3}$	81	72	64

余疑《国语》所谓“宫逐羽音”，即是增加变宫一音之意。换言之，即宫音向着羽音，逐进一位是也。如此一来，徵宫两调，均可以应用。换言之，其一，为《管子》之

一徵，二羽，三宫，四商，五角。其二，为《史记》之一宫（即此表之徵），二商（即羽），三角（即变宫），四徵（即商），五羽（即角）。变宫一音，具有“正音”资格，吾人尚可于《淮南子》中见之（《淮南子·天文训》云：姑洗生应钟，比于正音，故为和。应钟生蕤宾，不比于正音，故为缪）。余疑当时所谓六律，似指黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟而言，而非后来所谓黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射六种。至于直将十二律，分为六律及六吕（或六同或六间）两类，乃系十二律业已完全进化成立以后之事。

此外，《国语》又载，周景王二十三年，将铸无射之钟，初为单穆公所阻，继而周景王乃向伶州鸠（韦昭注：伶，司乐官。州鸠，名也）征求意见，并有“七律者何”之问。同年，齐侯与晏子谈话，亦有“五声六律七音”之言（见《左传·鲁昭公二十年》）。按鲁昭公二十年，即周景王二十三年，亦即西历纪元前五二二年。同时发生“七律”或“七音”之说，可谓凑巧已极。尤足为当时对于“音”、“律”二字，尚未严格分别之证。现在吾人所欲研究者，即吾国乐制，既已由“六律”进而为“七律”；则其第七律，究竟系指何音？据理推测，似乎以“变徵”一音，最为可信。换言之，即由“变宫”下生一音，便可求得是也。其式如下：

徵	羽	变宫	宫	商	角	变徵
108	96	$85\frac{1}{3}$	81	72	64	$56\frac{8}{9}$

如此一来，于“管子五音徵调”之外，更可再得一个“五音徵调”，即徵（96）、羽（$85\frac{1}{3}$）、宫（72）、商（64）、角（$56\frac{8}{9}$）是也。此种将徵由108移到96之举，实已涉及“旋宫”范围。从此以后，吾国遂有三种五音调，即（甲）低五音徵调，（乙）五音宫调，（丙）高五音徵调。列为表式则如下：

	倍律林钟	倍律南吕	倍律应钟	正律黄钟	正律太簇	正律姑洗	正律蕤宾
（甲）	徵	羽		宫	商	角	
（乙）	宫	商	角		徵	羽	
（丙）		徵	羽		宫	商	角

若上面所提出之各种假设果能成立，则吾国古代乐制，系由五律进而为七律。至于调子组织，则只有上述（甲）、（乙）、（丙）三种形式。直到春秋战国之世，始将其余各律补上，成为十二律。而三分损益之乐理，以及十二律旋相为宫之方法，亦于是时发明焉。

第三节　十二律之成立

吾国在秦汉以前，无论政治及文化方面，皆非“统一的国家”。政治统一，实自秦而始。文化统一，实自汉而始。其在秦汉以前，则国中各族林立，各有其特殊文化。前面所引伶州鸠、晏子、管子诸语，均只能代表中国北方一部分民族的“音乐文化”。至于其时中国南方各族，则各自有其乐制，不必尽与北方诸族相同。到了春秋战国时代，各族之间，交际既繁；于是北方诸族，始发现其他各族之音，颇与己异；因而取材异族，渐将原来七律，逐次增补造成十二律之制。《国策》所谓“郢人作阳春白雪，其调引商刻羽，杂以清角流徵”，即其一例。（按《战国策》系西汉刘向所辑；虽为后起之书，但司马迁《史记》中，既多有其文，足见刘向所根据之材料，非出自臆说。而且宋玉所谓“客有歌于郢中者……引商刻羽，杂以流徵，国中属而和者，不过数人”云云，亦与《战国策》所言者相同。）余尝疑“引商刻羽，清角流徵”八字系表示“商羽角徵”四音之清音。换言之，即比较商羽角徵各高半音。“引”为“引起”之意；“刻”为“尖刻”之意；“清”为“浊”之对待名词。“流徵”与“变徵”两音，则一为高徵，一为低徵。其于十二律，则为（表中符号“┌─┐”系表示“整音”，“〰”系表示“短三阶”）：

┌──	──┐〰	〰┌──	──┐
夹钟	仲吕	夷则	无射
引商	清角	流徵	刻羽

所谓“引商刻羽，杂以清角流徵”者，即在“引商”、“刻羽”两音之中间，杂入“清角”、“流徵”两音是也。又因夹钟、仲吕、夷则、无射四律，与当时中国北方所谓宫、商、角、变徵（缪）、徵、羽、变宫（和）七音，殆无一适合。于是乃用四个新形容词引、刻、清、流等等，以表示之。如果上面揣测不错，则当时中国南方郢都（今湖北江陵县附近）所用之乐制或为“四音调”，系以“纯五阶”为音域范围（即相隔七律是也），并用“清角”、“流徵”两音从中以分之，亦未可知。此种以“纯五阶”为音域范围，并于其间，再用他音划分的办法，在现代各种野蛮民族中，尚不少其例。余甚望吾国将来专攻“楚乐历史”之人，对此特别加以注意。

若将上述郢中四律，加入中国北方原有之七律，于是遂成为十一律。现在所短少者，只是大吕一律，比较易于发现，周铸无射钟，齐铸大吕钟（见《战国策》卷九，乐毅书“大吕陈于元英”），皆为增补乐制之明证。但是时律虽增至十二，而三分损益之

法，却尚未发明。当周景王将铸无射之时，问律于伶州鸠，而伶州鸠仅对之曰：“纪之以三，平之以六，成于十二，天之道也。夫六，中之色也。故名之曰黄钟。……二曰太簇，……三曰姑洗，……四曰蕤宾，……五曰夷则，……六曰无射，……为之六间，以扬沉伏，而黜散越也。元间大吕，……二间夹钟，……三间中吕，……四间林钟，……五间南吕，……六间应钟，……律吕不易，无奸物也。”（见《国语》卷三）所谓“纪之以三，平之以六，成于十二”者，似乎先立黄钟、姑洗、夷则三律；然后再用太簇、蕤宾、无射三律，将上述三律之间，加以平分，成为六律；最后又以大吕、夹钟、中吕、林钟、南吕、应钟六律，介于上述六律之间，于是遂得十二律。凡此种种，皆是十二律已经成立之后，再用“数目哲学”去解释的结果。直到后来（大约在战国之世），三分损益之法发明（初见之于《管子》；按《管子》一书，当较《国语》一书为晚出），于是始有人，将其一一应用于十二律之上。《吕氏春秋》所载，即为此种试验之最大效果，亦为吾国“以数求十二律”之最早书籍。

《吕氏春秋》卷五《古乐篇》云：“昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷。以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分，而吹之以为黄钟之宫，吹曰舍少。次制十二筒，以之阮隃之下，听凤凰之鸣，以别十二律；其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫适合。故曰黄钟之宫，律吕之本。”是书卷六《音律篇》又云：“黄钟生林钟，林钟生太簇，太簇生南吕，南吕生姑洗，姑洗生应钟，应钟生蕤宾，蕤宾生大吕，大吕生夷则，夷则生夹钟，夹钟生无射，无射生仲吕。三分所生，益之一分，以上生。三分所生，去其一分，以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上。林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。”

《吕氏春秋》直将制律之事，写在黄帝、伶伦两位账下，本已涉于荒唐。而“大夏之西”一语，更惹出近代西洋学者无数争论。盖吾国三分损益法，恰与古代希腊大哲彼得果纳斯（Pythagoras）氏所发明之乐制相同（系在西历纪元前第六世纪，约与吾国孔子同时）。但彼氏本人未尝有所著作，其学说系由彼之门人费诺那屋斯（Philolaos）（纪元前五四〇年左右）传播于世。换言之，颇较吾国《管子》、《吕氏春秋》两书为早。因此，近代西洋学者多谓中国律制，系自希腊学来。并指大夏为古代土哈尔（Tochara）一族，或巴喀推里亚（Bactria）一地。但此种揣测，是否确当，则非有若干实物证据，殊难遽令吾人深信。而且尚有一事不可不加以注意者，即古代希腊三分损益之法，系在“弦”上行之，即所谓一弦器（Monochord）者是也。而中国三分损益法，则在西汉末叶京房以前，均在“管”上行之。“弦”与“管”因物理上关系之故，三分损益的结果，彼此迥然不同（其详请参看本章第四节）。故吾人不可直谓古代中国、希腊乐制，实“二而一”者也。

《吕氏春秋》用“三分所生，益之一分，以上生；三分所生，去其一分，以下生”二语，表示三分损益之法，辞义远较《管子》为明显。此亦为吾国律制，降至秦时，业已极有统系之一证。又《吕氏春秋》所谓“黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上；林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下”者，即大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾六律，系由上生而得。反之，林钟、夷则、南吕、无射、应钟五律，系由下生而得。至于黄钟一律，则为母律，自始即已有之，不必再求。文中最难了解者，实为“其长三寸九分”一语。据理推测，或为“半律黄钟”，亦未可知。因由“正律黄钟”八寸一分，用“三分损益法”所得之“半律黄钟”，其长实为三寸九分九厘有余是也。《吕氏春秋》或将厘数以下省去，亦未可知。兹将《吕氏春秋》生律之法（以八一〇厘起算，用三分损益法以求之）与《史记·律书》中“律数”一篇所记各律长度，列表比较如下：（按《史记》“律数”篇云：“黄钟长八寸十分一，宫。大吕长七寸五分三分二。太簇长七寸十分二，角。夹钟长六寸七分三分一。姑洗长六寸十分四，羽。仲吕长五寸九分三分二，徵。蕤宾长五寸六分三分二。林钟长五寸十分四，角。夷则长五寸零三分二，商。南吕长四寸十分八，徵。无射长四寸四分三分二。应钟长四寸二分三分二，羽。”光祈按：上列数目，系按照宋蔡元定所校正者。又文中宫角羽等字，次序颇错乱，余不知其意义所在，疑系衍字。）

（《吕氏春秋》生律之法）	（《史记》各律长度）
（子）黄钟 810 厘	81 分
（丑）林钟 $810\times\frac{2}{3}=540$ 厘	54
（寅）太簇 $540\times\frac{4}{3}=720$	72
（卯）南吕 $720\times\frac{2}{3}=480$	48
（辰）姑洗 $480\times\frac{4}{3}=640$	64
（巳）应钟 $640\times\frac{2}{3}=426.6666$	$42\frac{2}{3}$
（午）蕤宾 $426.6666\times\frac{4}{3}=568.8888$	$56\frac{2}{3}$
（未）大吕 $568.8888\times\frac{4}{3}=758.5166$	$75\frac{2}{3}$
（申）夷则 $758.5166\times\frac{2}{3}=505.6766$	$50\frac{2}{3}$
（酉）夹钟 $505.6766\times\frac{4}{3}=674.2333$	$67\frac{1}{3}$
（戌）无射 $674.2333\times\frac{2}{3}=449.4866$	$44\frac{2}{3}$
（亥）仲吕 $449.4866\times\frac{4}{3}=599.3133$	$59\frac{2}{3}$
半律黄钟 $599.3133\times\frac{2}{3}=399.5422$	

上列表中，大吕一律系由蕤宾上生而得。与《史记》（《律书》中“生钟分”）及《前汉书》（《律历志》）两书所载大吕由蕤宾下生而得者不同（《史记》自相矛盾之原因，容后再述）。但与《淮南子》（《天文训》）、《后汉书》（《律历志》）以及郑玄所述，则彼此完全相同。兹将各书所记摘录如下：

《史记·律书》“生钟分”云：子一分，丑三分二，寅九分八，卯二十七分十六，辰八十一分六十四，巳二百四十三分一百二十八，午七百二十九分五百一十二，未二千一百八十七分一千二十四，申六千五百六十一分四千九十六，酉一万九千六百八十三分八千一百九十二，戌五万九千四十九分三万二千七百六十八，亥十七万七千一百四十七分六万五千五百三十六。

《前汉书·律历志》云：故以成之数，忖该之积；如法为一寸，则黄钟之长也。三分损一，下生林钟。三分林钟益一，上生太簇。三分太簇损一，下生南吕。三分南吕益一，上生姑洗。三分姑洗损一，下生应钟。三分应钟益一，上生蕤宾。三分蕤宾损一，下生大吕。三分大吕益一，上生夷则。三分夷则损一，下生夹钟。三分夹钟益一，上生亡射。三分亡射损一，下生中吕。阴阳相生，自黄钟始，而左旋八八为伍。（班固死于西历纪元后九二年，其《律历志》系本诸刘歆之言。刘歆系王莽国师。）

《淮南子·天文训》云：故置一而十一三之，为积分十七万七千一百四十七，黄钟大数立焉。凡十二律。……故黄钟位子，其数八十一，主十一月，下生林钟。林钟之数五十四，主六月，上生太簇。太簇之数七十二，主正月，下生南吕。南吕之数四十八，主八月，上生姑洗。姑洗之数六十四，主三月，下生应钟。应钟之数四十二，主十月，上生蕤宾。蕤宾之数五十七，主五月，上生大吕。大吕之数七十六，主十二月，下生夷则。夷则之数五十七[①]，主七月，上生夹钟。夹钟之数六十八，主二月，下生无射。无射之数四十五，主九月，上生仲吕。仲吕之数六十，主四月。

《后汉书·律历志》云：黄钟，律吕之首，而生十二律者也。其相生也，皆三分而损益之。是故十二律之得十七万七千一百四十七，是为黄钟之实。又以二乘而三约之，是为下生林钟之实。又以四乘而三约之，是为上生太簇之实。推此上下，以定六十律之实。以九三之数万九千六百八十三为法。律为寸，于准为尺。不盈者十之，所得为分。又不盈十之，所得为小分。以其余正其强弱。

黄钟十七万七千一百四十七。律九寸，准九尺。

林钟十一万八千九十八。律六寸，准六尺。

太簇十五万七千四百六十四。律八寸，准八尺。

---

① 原文如此。“五十七”应为“五十一”。

南吕十万四千九百七十六。律五寸三分小分三强，准五尺三寸六千五百六十一。

姑洗十三万九千九百六十八。律七寸一分小分一微强，准七尺一寸二千一百八十七。

应钟九万三千三百一十二。律四寸七分小分四微强，准四尺七寸八千十九。

蕤宾十二万四千四百一十六。律六寸三分小分二微强，准六尺三寸四千一百三十一。

大吕十六万五千八百八十八。律八寸四分小分三弱，准八尺四寸五千五百八。

夷则十一万五百九十二。律五寸六分小分二弱，准五尺六寸三千六百七十二。

夹钟十四万七千四百五十六。律七寸四分小分九强，准七尺四寸万八千一十八。

无射九万八千三百四。律四寸九分小分九强，准四尺九寸万八千五百七十三。

中吕十三万一千七十二。律六寸六分小分六弱，准六尺六寸万一千六百四十二。

（光祈按，《后汉书·律历志》系司马彪所撰。彪系晋之宗室，死于西历纪元后三〇六年。惟该志既谓“房言律，详于歆所奏。其术施行于史官候部用之，文多不悉载，故总其本要，以续前志”，则其材料，当系取之于京房〔汉元帝初元四年，以孝廉为郎；即西历纪元前四五年〕、刘歆〔王莽国师〕两氏。）

郑玄《礼记·月令》注，系以蕤宾上生大吕。兹将郑氏所言律管长度，汇录如下（参看《月令》各篇，“律中太簇”、“律中夹钟”等节之注）：

黄钟九寸

大吕八寸二百四十三分寸之一百四

太簇八寸

夹钟七寸二千一百八十七分寸之千七十五

姑洗七寸九分寸之一

中吕六寸万九千六百八十三分寸之万二千九百七十四

蕤宾六寸八十一分寸之二十六

林钟六寸

夷则五寸七百二十九分寸之四百五十一

南吕五寸三分寸之一

无射四寸六千五百六十一分寸之六千五百二十四

应钟四寸二十七分寸之二十

（光祈按，后汉郑玄字康成，西历纪元后一二七至二〇〇年。）

吾人若将《管子》、《吕氏春秋》、《淮南子》、《史记》、《前汉书》、《后汉书》以及郑康成解说一一比较，则知各书所言十二律相生之法，其时代愈后者，其解释亦愈为明了详确。即此一端，已可想见一种乐制理论之成立，所需时间之久为何如者！

在上举各书之中，实以《史记》一书所述为最有趣味。因司马迁为欲说明各律相生

之故，曾创立新式算法不少故也。彼之“生钟分”一篇，系用分数算式表明各律相生次序。其中蕤宾下生大吕一事（即未项），从前余亦疑为司马迁氏误算所致；殊不如《吕氏春秋》、《淮南子》、《后汉书》之合理。但余近来始深觉“生钟分”一篇，最适于吾国古代乐制进化程序，其后刘歆、班固采之，不为无因。吾国当时律管逐渐增多的原因，不过欲使制调之时，对律易于挑择而已。殊无直将十二律排列得齐齐整整之必要。现在吾人若照“生钟分”计算法以求十二律，则其式如下（表中符号：“┌─┐”为“整音”，“︿”为“半音”）：

┌─┐	┌─┐	┌─┐	︿	︿	︿	︿	︿		┌─┐	┌─┐	┌─┐
正律黄钟	正律太簇	正律姑洗	正律蕤宾	正律林钟	正律夷则	正律南吕	正律无射	正律应钟	半律大吕	半律夹钟	半律仲吕
（子）	（寅）	（辰）	（午）	（丑）	（申）	（卯）	（戌）	（巳）	（未）	（酉）	（亥）

左右两边，各有三个“整音”，中间则有五个“半音”，亦复井然有序，并不刺眼。有此十二个律，已可应用若干“旋宫”之法，何必定将三个半律，降为三个正律，以作成十二“半音”之数？但是果如余之所揣，则实与《史记》“律数”一篇所列十二律长度，又不免冲突。因该篇所列大吕长度，系由蕤宾上生而得故也。余疑司马迁之意，在两存其说，故并录之。若以进化程序而论，则“生钟分”篇当在前，“律数”篇之求法当在后。

至于《后汉书·律历志》以“十七万七千一百四十七”一数为黄钟之实，再用$\frac{2}{3}$或$\frac{4}{3}$以乘之，逐次求得林钟等等数目。其法系自《淮南子》、《史记》两书启之（余在拙著《东西乐制之研究》中，曾误以为郑康成氏所创，兹特为更正）。《淮南子·天文训》云：“故置一而十一三之，为积分十七万七千一百四十七，黄钟大数立焉。”换言之，即用十一个三去乘一，其数为十七万七千一百四十七，是为黄钟之数。其式如下：

$$1\times3\times3\times3\times3\times3\times3\times3\times3\times3\times3\times3=177147$$

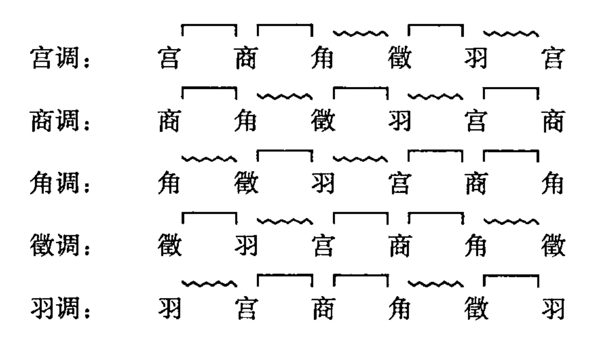
《史记·律书》中“生黄钟”篇亦云：“置一而九三之以为法；实如法，得长一寸。凡得九寸，命曰黄钟之宫。”唐司马贞作《索隐》时，已疑“得长一寸”句中之“长寸”二字，系衍字。余则更疑“凡得九寸”句中之“寸”字，亦系衍文。盖黄钟长九寸之说，似以京房、刘歆、班固为始。至于《史记》之中，则固明明记载“黄钟长八寸十分一”故也。果如余之所揣，则上述《史记》原文，当作为下列解释。所谓“置一而九三之以为法”者，即运用九个三以乘一，计得一万九千六百八十三，是为“分母”。其式如下：

$$1\times3\times3\times3\times3\times3\times3\times3\times3\times3=19683$$

所谓“实如法得一，凡得九，命曰黄钟之宫”者，即“实”等于“法”（即

19683），则为“一”；总计“实”等于“法”者“九”（即 19683×9＝177147），是为黄钟之数。其后京房即用此数（177147）起算，以求彼之六十律。由此所得各律之数，均无余分；实较其他用“尺寸数目”或“分数式子”以表示各律者，为简单也。至于《史记》之中多写两个“寸”字，一个“长”字，似系西汉末叶“黄钟九寸”之说既立之后，被人误增者也。本来《史记》被人增改之事，不少其例；譬如《礼书》、《乐书》两篇之后，皆尝被后人擅自增补其文是也。

吾国十二律，至春秋战国之际，既已逐渐进化成立。同时旋宫之法，亦复逐渐发明。于是“十二律旋相为宫”之说，亦随之发生。吾国“旋宫”一事，初见之于《礼记·礼运篇》；所谓“五声六律十二管还相为宫”是也。《礼记》为汉初河间献王所搜集，虽系后起之物，但其中当有一部分为秦汉以前之材料。“旋宫”之说，即其一端。自“旋宫”之法发明以后，于是“音”（或称之为“声”）与“律”（或称之为“律吕”）两个名词，遂不能不严格分别，各自有其定义。假如当时调式，业已进化成为下列五种：



则每调旋宫十二次（即十二律各为一次宫），共得十二均。五种调式，总计可得六十调。明末朱载堉《乐律全书》谓“《诗经》三百篇中，凡《大雅》三十一篇，皆宫调。《小雅》七十四篇，皆徵调。《周颂》三十一篇及《鲁颂》四篇，皆羽调。十五《国风》一百六十篇，皆角调。《商颂》五篇，皆商调”云云。但此种记载之根据，余至今未能寻出，故只好存疑而已。

吾国十二律之理论，至《吕氏春秋》、《淮南子》、《史记》各书出世后，遂完全成立。其后汉京房之六十律，宋（六朝）钱乐之之三百六十律，宋（赵宋）蔡元定之十八律等等，不过再将“三分损益之法”往下推去，以使律之数目再为增加而已。反之，晋之何承天，明之朱载堉，则根本反对古代“十二不平均律”（按即由三分损益法求得者），而欲以“十二平均律”代之，其详请看第三章三、八两节。

第四节　黄钟长度与律管算法

研究黄钟长度一事，实与历代尺度变迁有密切关系。但历代尺度长短如何，却是至今尚未根本解决之问题。宋代司马光与范镇两氏，曾因此反复争论不已（见《文献通考》卷一百三十一）。此外，又有人谓黄帝时代之尺度，为“纵黍尺”，九黍为一寸，九寸为一尺。夏代则为“横黍尺”，一黍幅为一分，十分为一寸，十寸为一尺，实际上则与“纵黍尺”九寸相等。汉代则为“纵黍尺”十寸，实际上较黄帝之尺长一寸云云。其实吾国所传黄帝与夏禹两代之历史，是否可靠，现在早已成为问题。此刻吾国所得之“实物史料”，仅至商代而止（从殷墟甲骨文字见之）。而我们此时竟敢断定我们“总发明家”黄帝之尺为“纵黍尺”，并且确切知道系九寸为一尺，似乎未免胆大一点。余以为《史记》所谓“黄钟八寸一分”，系从“分”立论，以便合于九九八十一之数。《前汉书》所谓“故黄钟为天统，律长九寸，九者，所以究极中和，为黄物元也”，系从“寸”立论。两者皆以“九”为基本数目。而唐司马贞《史记索隐》谓《汉书》所云，黄钟长九寸，系指九分之寸云云，似未可信。因班固固尝言“十分为寸”故也。

中国历代论律者，除《吕氏春秋》与《史记》外，既多以黄钟为九寸；吾人为计算便利起见，亦姑从九寸之说。但九寸究合今尺若干，至今犹无定论。据柏林大学教授荷尔波斯特（Hornbostel，奥人）考证中国古籍，并参考南洋、南美各处所流传之黄钟律管，遂断定黄钟九寸，等于西尺二十三公分（23cm）。果尔，则其所发之音，应为五线谱上之$^{\#}f^1$。反之，比利时皇家乐器博物馆长马绒（V. Ch. Mahillon），曾依照明末朱载堉所定律管长短大小，制成黄钟律管，由此所得之音，应为五线谱上之$^{\flat}e^1$，此种研究结果，曾记载于比利时皇家音乐学院一八九〇年之年书第一百八十八页（Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles，1890）。此外，法国学者苦朗（M. Courant）于其一九一二年所著之《中国雅乐历史研究》（Essai Historique sur la Musique Classique des Chinois）中，则将黄钟译e^1音。荷兰人阿尔斯提（J. A. van Aalst）于其一八八四年用英文所著之《中国音乐》(Chinese Music）中，则又将黄钟译为c^1音。其他各书，亦间有将黄钟译为f^1音者。至于余个人所著之书籍，则尝将黄钟译为c^1音；非以古代黄钟之音，必等于c^1，只以西洋近代乐制，系以c^1音起算，以便易于比较研究云尔。总之，吾人若不掘得古代黄钟，则一切揣测，皆无何等确实根据。惟吾人研究中国音乐历史，黄钟真正高度问题，实远不如“三分损益”问题之重要。因乐制之成立，全以此为基础故也。

由三分损益所得之音，在弦上与在管中迥然不同。今请先言弦上三分损益之法（表中半律黄钟〔Ⅰ〕系依照三分损益法计算，〔Ⅱ〕系依照纯正音阶计算）。

律名	假定黄钟之弦长九寸		则该律之弦其长应等于黄钟全弦几分之几		故实际上该律之弦其长应为	
黄钟	9	×	$\frac{1}{1}$	=	9.0	（以寸为单位）
林钟	9	×	$\frac{2}{3}$	=	6.0	
太簇	9	×	$\frac{8}{9}$	=	8.0	
南吕	9	×	$\frac{16}{27}$	=	$5.3\frac{9}{27}$	
姑洗	9	×	$\frac{64}{81}$	=	$7.1\frac{9}{81}$	
应钟	9	×	$\frac{128}{243}$	=	$4.7\frac{99}{243}$	
蕤宾	9	×	$\frac{512}{729}$	=	$6.3\frac{553}{729}$	
大吕	9	×	$\frac{2048}{2187}$	=	$8.4\frac{612}{2187}$	
夷则	9	×	$\frac{4096}{6561}$	=	$5.6\frac{1404}{6561}$	
夹钟	9	×	$\frac{16384}{19683}$	=	$7.4\frac{18018}{19683}$	
无射	9	×	$\frac{32768}{59049}$	=	$4.9\frac{55719}{59049}$	
中吕	9	×	$\frac{131072}{177147}$	=	$6.6\frac{104778}{177147}$	
半律黄钟（Ⅰ）	9	×	$\frac{262144}{531441}$	=	$4.4\frac{209556}{531441}$	
或						
半律黄钟（Ⅱ）	9	×	$\frac{1}{2}$	=	4.5	

上列各律弦上长度，全与《后汉书·律历志》所载之京房“准”上各律长度相同（譬如准上南吕为五尺三寸六千五百六十一，京房系以 19683 为一寸，用$\frac{9}{27}$去乘，则为 6561)。京房之“准”与希腊之一弦器（Monochord）皆为量音器具。其上被以丝弦，弦上画以分寸。惟希腊一弦器只有一弦，而京房之准，则有十三弦。《后汉书·律历志》云：“房又曰：竹声不可以度调，故作准以定数。准之状，如瑟，长丈而十三弦。隐间九尺，以应黄钟之律九寸。中央一弦下，有画分寸，以为六十律清浊之节。”按“准”长一丈，除去两端若干寸外，其张弦之处，相距只有九尺，是谓隐间。

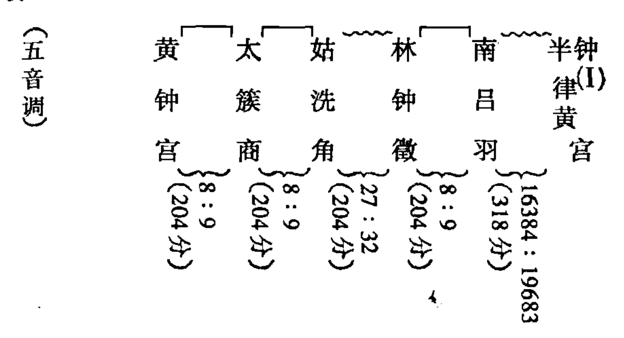
按照上述弦上各律长度所得之音计算，则吾国十二律中，计有大律、小律两种。大者吾国称为“大一律”，希腊称为阿蒲土马（Apotome）；小者吾国称为“小一律”，希

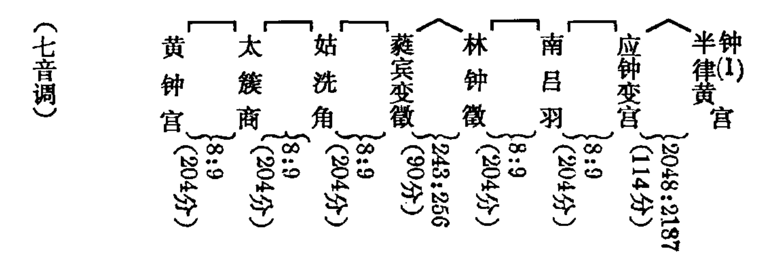
腊称为林马（Limma）。兹列表比较如下：（表中分数〔Cents〕计算法，依照英人爱里斯〔A. J. Ellis〕所提出者，其法系以平均律每律为一百分〔Cents〕。一个音级为一千二百分。凡分愈多者，则其音阶愈大。譬如“大一律”一一四分，“小一律”则仅九〇分。如此类推。“大一律”加“小一律”则为二〇四分，算法甚为简便。）

黄钟		
	大一律（Apotome）	2048∶2187（114分）
大吕		
	小一律（Limma）	243∶256（90分）
太簇		
	大一律（Apotome）	2048∶2187（114分）
夹钟		
	小一律（Limma）	243∶256（90分）
姑洗		
	大一律（Apotome）	2048∶2187（114分）
中吕		
	小一律（Limma）	243∶256（90分）
蕤宾		
	小一律（Limma）	243∶256（90分）
林钟		
	大一律（Apotome）	2048∶2187（114分）
夷则		
	小一律（Limma）	243∶256（90分）
南吕		
	大一律（Apotome）	2048∶2187（114分）
无射		
	小一律（Limma）	243∶256（90分）
应钟		
	大一律（Apotome）	2048∶2187（114分）
半律黄钟（Ⅰ） 或 应钟		
	小一律（Limma）	243∶256（90分）
半律黄钟（Ⅱ）		

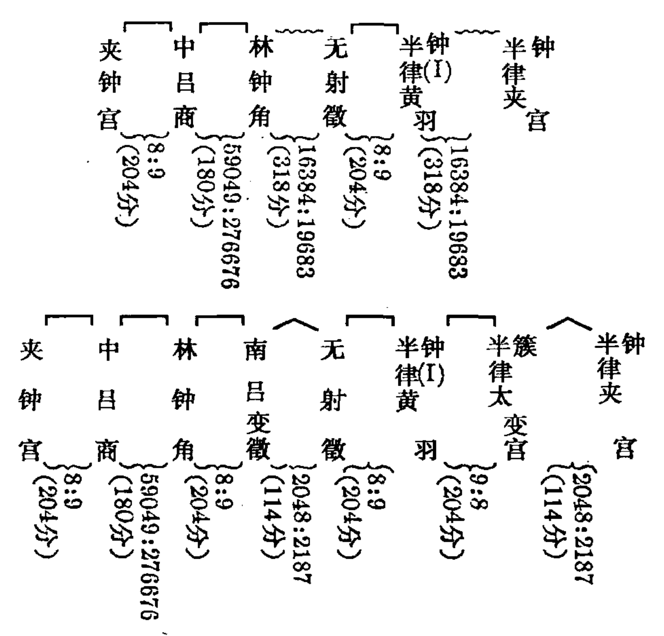
吾国古代，既是由正律中吕三分损一，下生半律黄钟，则其所得之半律黄钟，实为半律黄钟Ⅰ。其音比较“纯八阶”（Octave，换言之即半律黄钟Ⅱ）高一点。至于半律黄钟Ⅱ，则在吾国发明“平均律”以后始有之（其详请参看第三章三节）。其音恰比正律黄钟高一倍，即所谓“纯八阶”是也。

由此种律吕所配成之五音调及七音调（关于七音调一事，请参看第四章第一节），其音阶大小有如下表：





以上二调，均系以黄钟为宫，故其音阶大小如此。若以其他十一律轮流为宫，则其音阶大小，又将彼此互异。譬如以夹钟为宫，则其音阶大小，有如下式：



持与上述以黄钟为宫之两调相较，则五音调音阶不同之处有二（一在商角之间，一在角徵之间）。七音调音阶相异之处亦有二（一在商与角之间，一在变徵与徵之间）。总而言之，由此种“十二不平均律”所得之音阶，计有下列各种：

（Ⅰ）关于“整音”者三种

（甲）中整音：（大一律）＋（小一律）＝8∶9（204 分）如黄钟、太簇之间

（乙）小整音：（小一律）＋（小一律）＝59049∶276676[①]（180 分）如中吕、林钟之间

（丙）大整音：（大一律）＋（大一律）＝4194304∶4782969（228 分）如应钟、半律大吕之间

（Ⅱ）关于“半音”者二种

（甲）小半音：（小一律）＝243∶256（90 分）如黄钟、大吕之间

（乙）大半音：（大一律）＝2048∶2187（114 分）如大吕、太簇之间

① 原文如此。“276676”应为“65536”，上列图式中也有相同问题。

（Ⅲ）关于“短三阶”者二种

（甲）小短三阶：（2小一律）＋（大一律）＝27∶32（294分）如姑洗、林钟之间

（乙）大短三阶：（2大一律）＋（小一律）＝16384∶19683（318分）如黄钟、夹钟之间

上列（丙）种音阶，系以“正律中吕下生半律黄钟，半律黄钟又下生半律林钟，如此类推，以求十二半律”为前提。如只有十二正律，则（丙）种音阶，其势不能发生。

就表面看来，吾国乐中音阶种类，殊比近代西洋乐中音阶种类为繁（按近代西洋音阶只“整音”有两种：一为大整音8∶9，二为小整音9∶10。“半音”亦有两种，一为大半音15∶16，二为小半音24∶25。“短三阶”只有一种5∶6）。因而中国古乐亦不易于演奏。但在实际上，则此种繁杂音阶，如在乐器上奏之，则奏者只须依照师傅或按某孔，或击某钟，如法演奏而已。至于由此所得之音阶大小如何，彼固丝毫不负其责。比较困难的，要算是歌乐。但当时歌者学唱，亦似全以乐器之音为模范。奏唱同时而行，对于音阶大小，当亦容易摹仿。此外，吾国音乐既系“单音音乐”，谐和之学并不发达；在事实上奏者对于音阶大小，亦无严格分别之必要。换言之，高一点或低一点，并无何等重大关系。

以上所言，皆以“准”上（即弦上）定律为标准。至“管”上定律，则比“弦”上定律，困难十倍。我们知道：弦上算音，系以该弦本身长度为标准。管上算音，则以该管“气柱”（即管中所藏之空气，有如一根圆柱）长度为标准。但在实际上，“气柱”长度常较管子本身长度为长。譬如林钟律管虽长六寸，而其“气柱”则为六寸有余；其结果所发之音甚低，并非真正林钟。在物理学上关于此种“管子长度之纠正”，通常称为“改正原则”（德文称为Korrektionsgesetz）。在“改正原则”中，又分两种：（甲）一端闭口之管子，（乙）两端开口之管子。其公式如下：

（甲） $$N=\frac{V}{4\,(L+1)}$$

（乙） $$N=\frac{V}{2\,(L+1+1_1)}$$

上列两式中，N系表示颤动数（换言之，即表示音之高度。又此项颤动数，系指“复颤动”而言）。V为每秒钟空气传音之速度（空气传音速度，以气候温寒为转移。在摄氏寒暑表零度上十五度之时，每秒钟速度约为三百四十米突左右）。大写的L，为管子的长度。小写的l，为“改正长度”。4为“四分之一颤动”（按一端闭口之管子，其每次颤动，仅为整个颤动的四分之一。其理由甚长，请参看拙作《音学》，上海启智书局出版。又此种计算，系按照德国算法，以“复颤动”为基础，至于法国算法，则以“单颤动”为基础，不用4而用2）。其在（乙）式之中，则没有一个小写的l，表示第

二种“改正长度”，因该管其他一端亦系开口，其“气柱”常超出该端之外若干故也。2为“二分之一颤动”。

两端开口之管子，其所发之音常较一端闭口之管子所发者高一倍。（假定两管长度〔指加入“改正数目”以后之长度而言〕、直径、质地，彼此完全相同。）譬如前者所发之音，为五线谱上之 c^2，后者则为五线谱上之 c^1。假定正律黄钟系两端开口，其长度果为九寸，果等于西尺二十三公分（即 23cm），则当在 $^{\#}f^2$ 音左右。由此所生之其余各律，发音未免过高，非普通歌喉所能胜任。因此，吾国古代律管，当系一端闭口无疑。《吕氏春秋・古乐篇》所谓“断两节间”，《前汉书・律历志》所谓“断两节间而吹之”，亦系明指一端闭口无疑。（按即有竹节之一端。又排箫为律管之遗制；据蔡邕云：以蜜蜡实其底。）关于计算管子“颤动数”一事，须数理及实验，同时并用。依据物理学家魏尔特猛（Wertheim）实验所得，则此种“一端闭口之管子”，其“改正原则”的公式如下（据圣彼得堡大学教授姑尔诵〔Chwolson〕所著《物理学教科书》第二册第一编，德文名为“Die Lehre von Schall”第 86 页，1919 年再版）：

$$l=\frac{N_2L_2-N_1L_1}{N_1-N_2}$$

此项公式之所以求得，系用（子）、（丑）两根质地大小相同、长短相异之管子，先将其“颤动数”各自求出。譬如：

（子）为 $N_1=\frac{V}{4\ (L_1+1)}$

（丑）为 $N_2=\frac{V}{4\ (L_2+1)}$

由此两式，便可求得 l 之数。换言之，即是：

$$l=\frac{N_2L_2-N_1L_1}{N_1-N_2}$$

余于一九二七年六月二十四日，曾在柏林大学教授荷尔波斯特（Hornbostel）家中，与彼共同实验一次。彼曾制有黄钟律管一支，系铜质，其直径为西尺 0.9 公分。其长度为西尺 23 公分。管中实以铜柱，柱下有柄，可以自由上下伸缩。柱上刻有西尺公分数目。如此，则只须一根黄钟律管，便可直将其余各律求出。因为每次稍将该柱向吹口一端上升一点，则管中空间长度便缩短一点。同时又可于柱上公分数目，稽核其长短究有若干故也。我们实验之时，其空气为摄氏寒暑表零度上十五度。先将黄钟律管一吹，同时又吹“量音器”与之比较，以便察出该管所发之音，其颤动数为何。（按量音器系一根弹簧所制成。弹簧之上，有针可以移转。针愈移，则弹簧能够颤动之长度，愈为缩短，其音亦愈高，其颤动数亦愈多。此外，尚有半圆形铜板，附于该器之上，刻有

数目以便该针每次移转之时，皆可在板上察出究竟移了许多，同时即可由此算出其颤动数。）我们一面吹律管，一面吹“量音器”；并将该器之针逐渐移动，一直移到管上之音与器上之音完全相同。（自然是只凭听觉判断。但此君辨音能力很大，从前彼能辨出“十六分之一音”的差别。现在年事渐老，已只能辨出“八分之一音”的差别。至于普通人，则往往对于“四分之一音”的差别，亦已不能辨出矣。）查其颤动数，实为346.5vd（按vd二字母，系表示“复颤动”之意），等于西洋五线谱上之 f^1。其公式如下：（按该教授从前实验所得黄钟之音，为五线谱上之 $^{\#}f^1$，其颤动数为366.5vd；与我们此次所验者相较约差半音。余尝以此询彼。彼谓“或系实验时，听音未准之故。此类实验，至少非数十次以上，殆难望其精确”云云。但数目即或有错，而计算方法却极正确。故余仍将此次实验结果，抄录如下，以作国内同志参考。）

（子）　$N_1=\frac{V}{4\ (L_1+1)}$　即　$346.5=\frac{340}{4\ (23+1)}$

其后我们又将“量音器”上之针，移到颤动数693vd。换言之，即比上述黄钟之音高一倍（即纯正半律黄钟）。于是，我们一面吹“量音器”，一面又吹黄钟律管。并将管中铜柱逐渐上升，一直长到管上之音与器上之音，完全相同。然后再查是时管子长度，实为10.75公分。其式如下：

（丑）　$N_2=\frac{V}{4\ (L_2+1)}$　即　$693=\frac{340}{4\ (10.75+1)}$

现在再将（子）、（丑）两式，联合起来，即得：

$$l=\frac{N_2L_2-N_1L_1}{N_1-N_2}\quad 即\quad l=\frac{(2\times 10.75)\ -\ (1\times 23)}{1-2}=1.5\ 公分$$

上列公式之中，为计算便利起见，曾将346.5及693两数，改为1及2两数；因在数理上此种改变，毫无何等影响故也。由此观之，吾国古代黄钟律管，长度果为23公分，直径果为0.9公分；则其“改正”之数，当为1.5公分。而且十二律管之直径，如果彼此相同，则无论管子长短，如何相异，而此种1.5公分之改正，即始终不变，可以施诸各律而皆准。因为改正之数，只以该管直径大小为转移（直径大者则改正之数愈大），不以该管管身长短为转移故也。兹假定十二律管之直径，均为西尺0.9公分（合古尺3.5分左右），黄钟长度为西尺23公分（合古尺九寸），改正之数西尺1.5公分（合古尺六分左右）。现在先将黄钟九寸，加上改正之数六分，是为九寸六分。然后再用三分损一之法以求之，计得六寸四分；又从中减去六分，所得五寸八分，即为林钟实际之长度。如此类推下去，即得十二律正确长度如下：（关于律管直径一事，据《前汉书·律历志》孟康注，则黄钟围九分，林钟围六分，太簇围八分。果尔，则吾人必须先将各律改正之数，各自求出，然后再行计算各律颤动数方可。而且凡律管直径愈小者，则

其改正之数愈小，而其所得之音亦较高。换言之，大吕以下十一律之长度，可以稍较下列表中所算出者为长。或与古代十二律长度相差无几，亦未可知。惜余对此未尝实验，不敢妄断，甚望国内同志为之。但据《隋书·律历志》所载，则吾国古代各律直径，似又彼此相等。盖《隋书》“律管围容黍篇”云：“《汉志》云：黄钟围九分，林钟围六分，太簇围八分。《续志》及郑玄并云：十二律空，皆径三分，围九分〔光祈按：《礼记·月令·孟春》郑注，凡律空围九分〕。后魏安丰王依班固志，林钟空围六分，及太簇空围八分，作律吹之，不合黄钟商徵之声。皆空围九分，乃与均钟器合。”余意以为律管如用铜制，或用玉制；则对于直径大小，可以自由支配。至于竹管直径，则势难如此凑巧，一一恰与算数要求者相同。因此，下列表中，乃以各律直径相等为前提。）

黄钟 $=9$ 寸

林钟 $=\left[(9+0.6)\times\frac{2}{3}\right]-0.6=5.8$ 寸

太簇 $=\left[(5.8+0.6)\times\frac{4}{3}\right]-0.6=7.9\frac{1}{3}$

南吕 $=\left[(7.9\frac{1}{3}+0.6)\times\frac{2}{3}\right]-0.6=5.0\frac{8}{9}$

姑洗 $=\left[(5.0\frac{8}{9}+0.6)\times\frac{4}{3}\right]-0.6=6.9\frac{23}{27}$

应钟 $=\left[(6.9\frac{23}{27}+0.6)\times\frac{2}{3}\right]-0.6=4.45\frac{55}{81}$

蕤宾 $=\left[(4.45\frac{55}{81}+0.6)\times\frac{4}{3}\right]-0.6=6.1\frac{103}{243}$

大吕 $=\left[(6.1\frac{103}{243}+0.6)\times\frac{4}{3}\right]-0.6=8.3\frac{655}{729}$

夷则 $=\left[(8.3\frac{655}{729}+0.6)\times\frac{2}{3}\right]-0.6=5.3\frac{2039}{2187}$

夹钟 $=\left[(5.3\frac{2039}{2187}+0.6)\times\frac{4}{3}\right]-0.6=7.3\frac{5969}{6561}$

无射 $=\left[(7.3\frac{5969}{6561}+0.6)\times\frac{2}{3}\right]-0.6=4.7\frac{5377}{19683}$

仲吕 $=\left[(4.7\frac{5377}{19683}+0.6)\times\frac{4}{3}\right]-0.6=6.5\frac{1825}{59049}$

半律黄钟（Ⅰ）$=\left[(6.5\frac{1825}{59049}+0.6)\times\frac{2}{3}\right]-0.6=4.1\frac{62699}{177147}$

半律黄钟（Ⅱ）$=\left[(9+0.6)\times\frac{1}{2}\right]-0.6=4.2$

以上所列，即为十二律管正确长度。林钟以下，均较吾国古代律管长度为短。但较之日人田边尚雄所计算的“竹声十三律”长度，则又稍长。（见《东方杂志》第二十卷第十八号第九五页，丰子恺论文。）按田边尚雄氏所计算之律管，其直径为古尺三分三厘八毫强，较余实验之律管直径（三分五厘）为小。照理，改正之数，应比余求得者为小。但该氏所求得之改正数目，为一寸二分，竟比余大一倍。或者该氏所验律管，为两端开口者，亦未可知（关于两端开口之管子，余未实验过，确否尚待考证）。兹将田边尚雄及余所计算之律管长度，以及古代律管长度，列表比较如下：（又田边尚雄之正律黄钟，其“颤动数”当为327vd，约等于五线谱上之 e^1。）

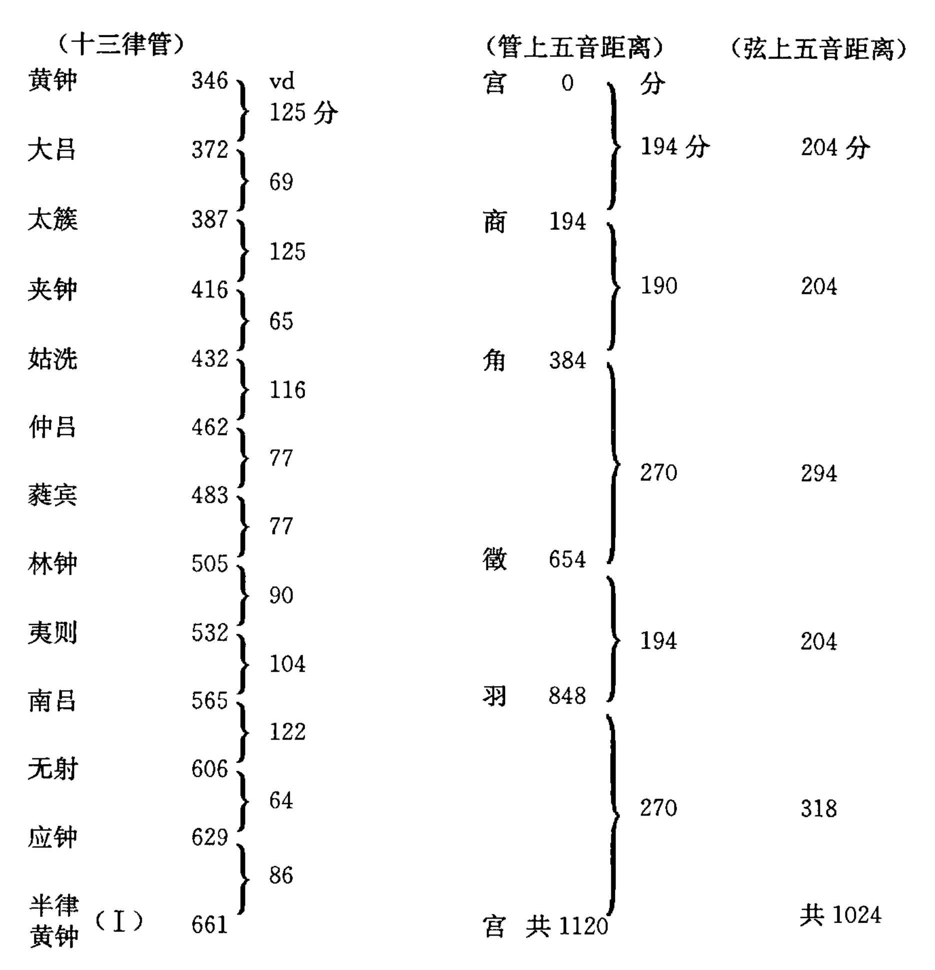
	（古代律管长度）	（余所计算者）	（田边尚雄所计算者）
黄钟	9 寸	9 寸	9 寸
林钟	6	5.8	5.6
太簇	8	7.9…	7.8…
南吕	5.3…	5.0…	4.8…
姑洗	7.1…	6.9…	6.8…
应钟	4.7…	4.4…	4.1…
蕤宾	6.3…	6.1…	5.9…
大吕	8.4…	8.3…	8.3…
夷则	5.6…	5.3…	5.1…
夹钟	7.4…	7.3…	7.2…
无射	4.9…	4.7…	4.4…
仲吕	6.6…	6.5…	6.3…
半律黄钟（Ⅰ）	4.4…	4.1…	
半律黄钟（Ⅱ）		4.2	3.9

古代律管长度，既未顾及改正之数；其结果不免太长，所发之音不免过低。但吾国乐制，在西汉末叶京房以前，既全以律管为标准，则我们研究历史的人，必须实地试验，究竟当时律管所发之音，高低如何，由此构成之乐制，又如何。兹将余所研究之结果，列表如下：（表中符号：N 系颤动数. cm 系西尺公分。Vd 系复颤动。340 系空气每秒钟传音速度。1.5 系改正之数。⌇ 系表示下生。↓ 系表示上生。）

律名	长度	颤动数	音程
黄钟	9 寸=23cm；	$N=\frac{340}{4\ (23+1.5)}=346.5$ v. d.	
			654 Cents
林钟	6 =15.33；	$N=\frac{340}{4\ (15.33+1.5)}=505$	
			↓ 460
太簇	8 =20.44；	$N=\frac{340}{4\ (20.44+1.5)}=387$	
			654
南吕	5.3=13.54；	$N=\frac{340}{4\ (13.54+1.5)}=565$	
			↓ 464
姑洗	7.1 =18.14；	$N=\frac{340}{4\ (18.14+1.5)}=432$	
			650
应钟	4.7 =12；	$N=\frac{340}{4\ (12+1.5)}=629$	
			↓ 457
蕤宾	6.3 =16.09；	$N=\frac{340}{4\ (16.09+1.5)}=483$	
			↓ 452
大吕	8.4 =21.46；	$N=\frac{340}{4\ (21.46+1.5)}=372$	
			636
夷则	5.6 =14.3；	$N=\frac{340}{4\ (14.3+1.5)}=532$	
			↓ 442
夹钟	7.4 =18.9；	$N=\frac{340}{4\ (18.9+1.5)}=416$	
			651
无射	4.9 =12.51；	$N=\frac{340}{4\ (12.51+1.5)}=606$	
			↓ 470
仲吕	6.6 =16.86；	$N=\frac{340}{4\ (16.86+1.5)}=462$	
			620
半律黄钟（Ⅰ）	4.44 =11.34；	$N=\frac{340}{4\ (11.34+1.5)}=661$	
半律黄钟（Ⅱ）	4.2 =10.75；	$N=\frac{340}{4\ (10.75+1.5)}=693$	
半律黄钟（Ⅲ）	3.9 =9.94；	$N=\frac{340}{4\ (9.94+1.5)}=742$	

照上表观之，吾国古代由仲吕律管三分损一所得之半律黄钟（Ⅰ），事实上只等于正律应钟。换言之，约较半律黄钟（Ⅱ）低半音。至于三寸九分之半律黄钟（Ⅲ），则又等于半律大吕。换言之，约较半律黄钟（Ⅱ）高半音。只有四寸二分之半律黄钟（Ⅱ），其颤动数恰为正律黄钟九寸之倍。

倘若我们再将上列十三律，按照音之高低排列，则其式如下：



（十三律管）	vd	距离
黄钟	346	
		125 分
大吕	372	
		69
太簇	387	
		125
夹钟	416	
		65
姑洗	432	
		116
仲吕	462	
		77
蕤宾	483	
		77
林钟	505	
		90
夷则	532	
		104
南吕	565	
		122
无射	606	
		64
应钟	629	
		86
半律黄钟（Ⅰ）	661	

		（管上五音距离）	（弦上五音距离）
宫	0	分	
		194 分	204 分
商	194		
		190	204
角	384		
		270	294
徵	654		
		194	204
羽	848		
		270	318
宫	共 1120		共 1024

以上所列“管上五音距离”，即为吾国古代依照律管定音之结果。其中虽与 2∶3 或 3∶4 之乐理不符，但当时只在管子长度上计算，不在音之真正高度上计算，则其结果势必如此。吾辈研究历史者，只问“当时事实真相如何”，不管“此项事实是否合理”。而且世界上乐制种类之多，本来不可胜数；吾人对于古代此种乐制，又何必大惊小怪？直至西汉末叶京房发现竹声不可以度调，乃作准以定律。于是吾国乐制，遂与古代希腊乐制完全相同。京房之有此举，或系受了七弦琴的影响。因为在琴上用三分损益法以定律，其所得之音，势必与管上所得之音相异。凡听觉稍为敏捷之人，未有不能察出者也。既察出此种差异之后，于是用弦定律之议，亦由此发生。但在京房以前，吾国七弦琴上之徽位，是否一如今日之安排，按弦之时，是否依照三分损益办法，却是一大疑问。盖在吾国古代乐器中，最发达者实为敲击乐器，如编钟、编磬之类。其音皆有一定，不能任意升降。此外，如笙、竽、排箫等等吹奏乐器，其性质亦复如此。每当“我有嘉宾，鼓瑟吹笙”之际，当然是只有鼓瑟者去迁就吹笙者，或弹琴者去迁就击磬者；而笙、磬各种乐器，既依照律管定音，则七弦琴上之三分损益法，亦势必陷于孤立地位

无疑。

吾国定律之法，自京房以后，理论与实用既已相符。于是，吾国乐制基础，从此完全确立。但京房之准，在其死后百年，即已失传；故管上定律一事，始终为吾国乐制中心问题。吾人今日若欲制造十二律管，以求合于三分损益理论（专指音之高度而言），殊不必如余上表所列仔细计算律管长短。只须构造黄钟铜管一支，如上面所述柏林大学教授所制造者。管中铜柱之上，刻以寸分数目（但不必死守西尺 23 公分之说，因黄钟九寸，究竟等于西尺若干，至今犹未能解决故也）。然后再将该管配在九寸之上，先吹一声；同时并在七弦琴上，找出一音，恰与此声相似，定为黄钟。随后再在弦上，用三分损益法，以求其余十一律。每求出一次，便将该管之铜柱，或升或降一次，以使该管此时所发之音，恰与弦上所求之音相似。听准之后，再看管中铜柱，究竟升降几许，由此便可确定该律在管上应有之长度。将此种长度，一一抄录下来，便可如法定制十二律管，恰与弦上所定之律相同。

第三章　律之进化

第一节　京房六十律

《后汉书·律历志》云："元帝时，郎中京房（房字君明）知五声之音，六律之数。上使太子太傅韦玄成（字少翁），谏议大夫章杂，试问房于乐府。房对：受学故小黄令焦延寿六十律相生之法。以上生下，皆三生二；以下生上，皆三生四；阳下生阴，阴上生阳。终于中吕，而十二律毕矣。中吕上生执始，执始下生去灭。上下相生，终于南事，六十律毕矣。"换言之，京房系续用三分损益之法，再从中吕起，求得执始、去灭等等六十律（六十律之名，请参看《后汉书·律历志》。又京房系初元四年即西历纪元前四五年，以孝廉为郎，请参看《前汉书》卷七十五"京房列传"）。但一个"音级"之中，分"律"过多，其势颇难适于应用。故京房死后百年左右，即已无人通晓六十律。甚至于京房所作之"准"，亦已无人知其用法。《后汉书·律历志》云："元和元年（即西历纪元后八四年），待诏候钟律殷彤上言：官无晓六十律，以准调音者。故待诏严崇具以准法，教子男宣。宣通习，愿召补学官，主调乐器。……太史丞弘试十二律，其二

中，其四不中，其六不知何律。宣遂罢。自此律家莫能为准施弦，候部莫知复见。熹平六年（即西历纪元后一七七年），东观召典律者太子舍人张光等，问准意。光等不知，归阅旧藏，乃得其器，形制如房书。犹不能定其弦缓急，音不可书。以时人知之者，欲教而无从，心达者体知而无师。故史官能辨清浊者，遂绝。其可以相传者，惟大榷常数及候气而已。”

第二节　钱乐之三百六十律

《隋书·律历志》云：“宋元嘉中（即西历纪元后四三八年左右），太史钱乐之，因京房南事之余，引而伸之，更为三百律；终于安运，长四寸四分有奇；总合旧为三百六十律，日当一管。宫徵旋韵，各以次从。”观此，则知钱乐之三百六十律，仍是依照三分损益之法以求之。倘京房之六十律，业已繁杂难用，则钱乐之三百六十律之不适于应用，更属明了易见。其结果三百六十律，只能附会于历数，不能实用于音乐。因此，吾人对此，仅可置之不问。至于三百六十律之名，则请参看《隋书·律历志》。

第三节　何承天十二平均律

上述京房、钱乐之两种律制，皆系依照古代三分损益法而推演之，并未有所新创。其所得之律，皆系不平均律。到了何承天氏（宋元嘉二十四年即西历纪元后四四七年，承天迁廷尉，未拜。上欲以为吏部郎，已受密旨，承天宣漏之，坐免官，卒于家，年七十八。以上见《南史》卷三十三“何承天列传”），则一方面，鉴于古代仲吕之不能复生黄钟；他方面，又鉴于京房、钱乐之之多增律吕，仍然不能回到黄钟，于是，另创新法，以使仲吕能够复生黄钟。据《隋书·律历志》记载：“何承天立法制议云：上下相生，三分损益其一，盖是古人简易之法。犹如古历周天三百六十五度四分之一，后人改制，皆不同焉。而京房不悟，谬为六十。承天更设新率，则从中吕，还得黄钟。十二旋宫，声韵无失。黄钟长九寸，太簇长八寸二厘，林钟长六寸一厘，应钟长四寸七分九厘强。其中吕上生所益之分，还得十七万七千一百四十七，复十二辰参之数。”光祈按：《宋书》卷十一《律志序》中，曾述新律计算法，虽未言出自何承天；但表中所列各律长度恰与上述《隋书》所传承天四律相同。而且承天既为宋文帝改定元嘉历，则《宋书》所载律管长度，当亦出自承天无疑。按《宋书·律志序》云：“论曰：律吕相生，

皆三分而损益之。先儒推十二律，从子至亥，每三之，凡十七万七千一百四十七，而三约之，是为上生。故《汉志》云：三分损一，下生林钟，三分益一，上生太簇。无射既上生中吕，则中吕又当上生黄钟，然后五声六律十二管还相为宫。今上生不及黄钟实，二千三百八十四。九约实，一千九百六十八，为一分。此则不周九寸之律，一分有奇。岂得还为宫乎？凡三分益一为上生，三分损一为下生，此其大略，犹周天斗分四分之一耳。京房不思此意，比十二律，微有所增，方引而伸之；中吕上生执始，执始下生去灭，至于南事为六十律；竟复不合，弥益其疏。班氏所志，未能通律吕本源，徒训角为触，徵为祉，阳气施种于黄钟。如斯之属，空烦其文而为辞费。又推九六，欲符刘歆三统之数。假托非类，以饰其说，皆孟坚之妄矣！"此外，《宋书·律志序》中，尚有律管长度一表，兹将原文，照录如下：

(旧律度)	(新律度)	(旧律分)	(新律分)
黄钟九寸	九寸	十七万七千一百四十七	十七万七千一百四十七
林钟六寸	六寸一厘	十一万八千九十八	十一万八千二百九十六二十五
太簇八寸	八寸二厘	十五万七千四百六十四	十五万七千八百六十一一十四
南吕五寸三分三厘少强	五寸三分六厘少强	十万四千九百七十	十万五千五百七十二二三
姑洗七寸一分一厘强	七寸一分五厘少强	十三万九千九百六十八	十四万七百六十二二十八
应钟四寸七分四厘强	四寸七分九厘强	九万三千三百一十二	九万四千三百五十七
蕤宾六寸三分二厘强	六寸三分八厘少强	十二万四千四百一十六	十二万五千六八六
大吕八寸四分二厘大强	八寸四分九厘大强	十六万五千八百八十八	十六万七千二百七十八三十一
夷则五寸六分二厘大强	五寸七分弱	十一万五百九十二	十一万二千一百八十一二十
夹钟七寸四分九厘少强	七寸五分八厘	十四万七千四百五十六	十四万九千二百四十四九
无射四寸九分九厘半强	五寸九厘半	九万八千三百四	十万二百九十三十四
中吕六寸六分六厘弱	六寸七分七厘	十三万一千七十二	十三万三千二百五十七二十五
黄钟八寸八分八厘弱	九寸	十七万四千七百六十二三分之二分二千四百八十四三分之一	十七万七千一百四十七

上列各种新律长度之算法，系自林钟以下，每次约较古律长度，递增一厘。其式如下：

(律名)	(古律长度)	(新律长度)
黄钟	900 厘	900+0=900 厘
林钟	600	600+1=601
太簇	800	800+2=802
南吕	533	533+3=536
姑洗	711	711+4=715
应钟	474	474+5=479

蕤宾	632	632＋6＝638
大吕	842	842＋7＝849
夷则	562	562＋8＝570
夹钟	749	749＋9＝758
无射	499	499＋10＝509
中吕	666	666＋11＝677
黄钟	888	888＋12＝900

假如我们依照各律长短排列，则其式如下：

（律名）	（律之长度）		（邻近两律长度相差）			（差度比较）	（在古律中原系）
黄钟	古律	900 厘	（古律）		（新律）		
	新律	900	58 厘	—	51 厘	＝7 厘	（大一律）
大吕	古律	842					
	新律	849	（新律）		（古律）		
			47	—	42	＝5	（小一律）
太簇	古律	800					
	新律	802	（古律）		（新律）		
			51	—	44	＝7	（大一律）
夹钟	古律	749					
	新律	758	（新律）		（古律）		
			43	—	38	＝5	（小一律）
姑洗	古律	711					
	新律	715	（古律）		（新律）		
			45	—	38	＝7	（大一律）
仲吕	古律	666					
	新律	677	（新律）		（古律）		
			39	—	34	＝5	（小一律）
蕤宾	古律	632					
	新律	638	（新律）		（古律）		
			37	—	32	＝5	（小一律）
林钟	古律	600					
	新律	601	（古律）		（新律）		
			38	—	31	＝7	（大一律）
夷则	古律	562					
	新律	570	（新律）		（古律）		
			34	—	29	＝5	（小一律）
南吕	古律	533					
	新律	536	（古律）		（新律）		
			34	—	27	＝7	（大一律）
无射	古律	499					
	新律	509	（新律）		（古律）		
			30	—	25	＝5	（小一律）
应钟	古律	474					
	新律	479	（古律）		（新律）		
			421	—	414	＝7	（大一律）
黄钟	古律	888					
	新律	900					

照上表观之，凡古律原系“大一律”者，现在新律差度，均较古律差度短七厘，以使音程减少。“大一律”遂一变而为“中一律”。反之，凡古律原系“小一律”者，现在新律差度，均较古律差度长五厘，以使音程扩大。“小一律”遂一变而为“中一律”。换言之，原来大者将其缩小，原来小者将其扩大，于是遂成为“十二平均律”。可惜《宋书》及《隋书》均未明言：何承天此项十二平均律系指管上，抑指弦上而言。如系管上，则因律管直径改正原则之故，上列数目，似不甚确。若在弦上实验，则其数目，当相差不远。余意，是时京房以“准”量律之举既已发明，则何承天此种算法，似以弦为根据。果尔，则何承天此种发明，实为中国乐制史上一大革命。较之西洋现行“十二平均律”（自西历纪元后一六九一年起）约早一千二百年。按《宋书》为梁·沈约（西历纪元后四四一年至五一三年）所撰。此君对于吾国音韵学之贡献，为世人所熟知，其于所撰《宋书·律志》之中，亦颇多独到之处，至可宝贵。

第四节　梁武帝四通十二笛

唐杜佑（死于西历纪元后八一二年）《通典》卷一百四十三《乐典》云：“梁武帝天监元年（即西历纪元后五〇二年），下诏协采古乐，竟无所得。帝既素善音律，详悉旧事，遂自制立四器，名之为通。通受声亮，广九寸，直长九尺，临岳高寸二分。每通施三弦。一曰元英通：应钟弦，用百四十二丝，长四尺七寸四分差强。黄钟弦，用二百七十丝，长九尺。大吕弦，用二百五十二丝，长八尺四寸三分差弱。二曰青阳通：太簇弦，用二百四十丝，长八尺。夹钟弦，用二百二十四丝，长七尺五寸弱。姑洗弦，用百四十二丝，长七尺二寸一分强。三曰朱明通：中吕弦，用百九十丝（《通志》、《通考》皆作百九十九丝），长六尺六寸六分弱。蕤宾弦，用百八十九丝，长六尺三寸二分强。林钟弦，用百八十丝，长六尺四寸四分。四曰白藏通：夷则弦，用百六十八丝，长五尺六寸二分弱。南吕弦，用百六十丝，长五尺三寸三分大强。无射弦，用百二十九丝，长四尺九寸九分强。因以通声，转推用气，悉无差违，而还相得中。又制为十二笛，黄钟笛长三尺八寸，大吕笛长三尺六寸，太簇笛长三尺四寸，夹钟笛长三尺二寸，姑洗笛长三尺一寸，中吕笛长二尺九寸，蕤宾笛长二尺八寸，林钟笛长二尺七寸，夷则笛长二尺六寸，南吕笛长二尺五寸，无射笛长二尺四寸，应钟笛长二尺三寸。用笛以写通声。考古夹钟玉律，并周代古钟，并皆不差。于是被以八音，旋以七声，莫不和韵。”兹将十二笛之尺寸，概以 422 一数除之（38÷9=4.22），以便与古律长度相较。并将“通”之尺寸，附于其旁；因十二笛之音，系以“通”音为标准故也。

		（四	通）	（十二笛）		（古律）	（何承天之律）
	（律名）	（丝数）	（长度）	（长度）		（长度）	（长度）
元英通	应钟	142	474 分	545 厘	＞	474 厘	479 厘
	黄钟	270	900	900	＝	900	900
	大吕	252	843	853	＞	842	849
青阳通	太簇	240	800	805	＞	800	802
	夹钟	224	750	758	＞	749	758
	姑洗	142	721	734	＞	711	715
朱明通	中吕	190	666	687	＞	666	677
	蕤宾	189	632	663	＞	632	638
	林钟	180	644	639	＞	600	601
白藏通	夷则	168	562	616	＞	562	570
	南吕	160	533	592	＞	533	536
	无射	129	499	568	＞	499	509

四通之弦，既各有粗细，当然非实地试验，不能得其真相。兹仅将弦上求音公式，录之如下，以备国内同志参考。因余此时，未能自行实验故也。

$$N=\frac{1}{2}\sqrt{\frac{gP}{\mathrm{II}\,L}}$$

N 为颤动数。

P 为紧张之数目。可于弦之一端，坠以砝码，秤之而得。以格兰姆（Gramm）为单位。通常 Violin 上之 a 弦，约有六千八百七十格兰姆左右。“通”上各弦紧张之数目，似宜以彼此相同为原则。

g 为摄力，其数为 981cm。

L 为弦之长度，以 cm 为单位。

Ⅱ为弦之重量，其求法系 $\mathrm{II}=\pi R^2LD$（π 为周率，即 3.1416，R 为半径，L 为长度，D 为比重）。

以上一式系录自姑尔诵（Chwolson）之 Die Lehre von Schall 第六十页。若将四通各弦一一依法实验，便可将梁武帝之十二律求出。至于十二笛之长度，通常均较古律为长。即何承天各律（夹钟一律除外），亦较十二笛为短。但四通之弦，既有粗细之别，则十二笛之直径，恐亦有大小之分。果尔，则吾人只就长短方面考察，亦殊不能得出各律真相。最好是，先由四通之上，求出各律，然后再证之以十二笛制。

吾人对于梁武帝四通十二笛之乐制，虽暂时不能得其要领，但由此却可以看出当时两种趋势。第一，以弦定律之举，自京房而后，渐为识者所承认，梁武帝即其一例。第二，对于古代三分损益之理，加以怀疑，另用新法，以立乐制，如何承天、梁武帝以及隋之刘焯（参看本章第五节）即其一例。于是吾国古代乐制，到了六朝时代，忽呈突飞

猛进之象。此事或与当时胡乐侵入，不无关系。盖既察出他族乐制，虽与吾国乐制相异，亦复怡然动听，足见乐制一物，殊无天经地义一成不变之必要，所有向来传统思想，不免因而动摇故也。

第五节　刘焯十二等差律

隋代刘焯亦欲将十二律加以平均。但其所平均者为各律长度之差，而非音程，故不能称之为“十二平均律”。盖所谓十二平均律者，系指各律之间音程大小彼此相等而言，非指各律长度之差彼此相等而言。据《隋书·律历志》云：“仁寿四年（即西历纪元后六〇四年），刘焯上启于东宫，论张胄玄历，兼论律吕。其大旨曰：乐主于音，音定于律；音不以律，不可克谐；度律均钟，于是乎在。但律终小吕，数复黄钟，旧计未精，终不复始。故汉代京房妄为六十，而宋代钱乐之更为三百六十。考礼诠次，岂有得然；化未移风，将恐由此匪直长短失于其差，亦自管围乖于其数。又尺寸意定，莫能详考，既乱管弦，亦乖度量。焯皆校定，庶有明发。其黄钟管六十三为实，以次每律减三分，以七为寸法，约之，得黄钟长九寸，太簇长八寸一分四厘，林钟长六寸，应钟长四寸二分八厘七分之四。”即将六十三，每次递减三分，然后再以七除之，其式如下：

（律名）	（新律长度）				（古律长度）	（邻近两律长度相差）（刘焯）	（何承天）
黄钟	63÷7	=	900 厘	=	900 厘	43 厘	51 厘
大吕	(63—3) ÷7	=	857	>	842	43	47
太簇	(60—3) ÷7	=	814	>	800	43	44
夹钟	(57—3) ÷7	=	771	>	749	43	43
姑洗	(54—3) ÷7	=	728	>	711	43	38
中吕	(51—3) ÷7	=	685	>	666	43	39
蕤宾	(48—3) ÷7	=	642	>	632	43	37
林钟	(45—3) ÷7	=	600	=	600	43	31
夷则	(42—3) ÷7	=	557	<	562	43	34
南吕	(39—3) ÷7	=	514	<	533	43	27
无射	(36—3) ÷7	=	471	<	499	43	30
应钟	(33—3) ÷7	=	428	<	474	43	29（479—450）
半律黄钟	(30—3) ÷7	=	385	<	444		

照物理学原则，倘十二律间之音程彼此各自完全相等，则高音部分各律间长度之差，应较低音部分各律间长度之差为小。譬如何承天十二律：黄、大之间为 51 厘，大、太之间则只有 47 厘，太、夹之间则更只有 44 厘。如此递短下去。其中惟 39 及 30 两

数，是为例外。故余在上文曾以“相差不远”四字评之。反之，倘十二律间之长度彼此各自完全相等，则高音部分各律间之音程，将较低音部分各律间之音程为大。因此，刘焯的十二律间之长度，相差既均为43厘，则其结果，各律间之音程将愈来愈大。换言之，即大吕、太簇间之音程大于黄钟、大吕间之音程。太簇、夹钟间之音程又大于大吕、太簇间之音程。如此类推下去。总而言之，十二律间长度之差各自相等，则音程便不相等。反之，十二律间之音程各自相等，则长度之差便不相等，无论管上弦上均然。故刘焯此种“十二等差律”，在音乐上实无何等价值。

第六节　王朴纯正音阶律

《旧五代史》卷一百四十五《乐志》云：“（周世宗显德）六年（即西历纪元后九五九年），春正月，枢密使王朴奏诏详定雅乐十二律旋相为宫之法。并造律准上之。其奏疏略曰：‘……是以黄帝吹九寸之管，得黄钟之声，为乐之端也。半之，清声也。倍之，缓声也。三分其一以损益之，相生之声也，十二变而复黄钟之总数也。乃命之曰：十二律旋迭为均。均有七调，合八十四调。……今陛下天纵文武，奄宅中区，思复三代之风；临视乐悬，亲自考听，知其亡失，深动上心。……以臣尝学律历，宣示古今乐录，令臣讨论。臣虽不敏，敢不奉诏。遂以周法，以秬黍校定尺度，长九寸，虚径三分，为黄钟之管。与见在黄钟之声相应。以上下相生之法推之，得十二律管。以为众管互吹，用声不便。乃作律准十三弦宣声。长九尺，张弦各如黄钟之声。以第八弦六尺，设柱为林钟。第三弦八尺，设柱为太簇。第十弦五尺三寸四分，设柱为南吕。第五弦七尺一寸三分，设柱为姑洗。第十二弦四尺七寸五分，设柱为应钟。第七弦六尺三寸三分，设柱为蕤宾。第二弦八尺四寸四分，设柱为大吕。第九弦五尺六寸三分，设柱为夷则。第四弦七尺五寸一分，设柱为夹钟。第十一弦五尺一分，设柱为无射。第六弦六尺六寸八分，设柱为中吕。第十三弦四尺五寸，设柱为黄钟之清声。十二律中，旋用七声为均。为均之主者，宫也，徵、商、羽、角、变宫、变徵次焉。发其均主之声，归乎本音之律。七声迭应而不乱，乃成其调。均有七调，声有十二均，合八十四调。歌奏之曲，由之出焉。’”按王朴之“准”，其式常如古瑟，弦各有柱，似与京房之准不同。盖京房之准，只“中央一弦下，有画分寸，以为六十律清浊之节”故也。兹按照王朴准上各弦长短，列表如下（表中古律长度系扩寸为尺，与京房准上长度相同）：

（王朴之准）	（王朴新律）		（古律）
第一弦黄钟	900分	＝	900分
第二弦大吕	844	＞	842
第三弦太簇	800	＝	800
第四弦夹钟	751	＞	749
第五弦姑洗	713	＞	711
第六弦中吕	668	＞	666
第七弦蕤宾	633	＞	632
第八弦林钟	600	＝	600
第九弦夷则	563	＞	562
第十弦南吕	534	＞	533
第十一弦无射	501	＞	499
第十二弦应钟	475	＞	474
第十三弦半律黄钟	450	＞	444

细观上列一表，惟黄钟、太簇、林钟三律彼此相同。其余各律，皆系新律长于古律。换言之，即新律低于古律。我们知道：由三分损益法所得之五音“宫调”，只有宫、商、徵三音，合于物理上所谓“纯正音阶”；其余角、羽两音，则嫌太高，不合于“纯正音阶”。其式如下：

（音律）	（由三分损益而得者）	（纯正音阶）
黄钟宫	0	0
太簇商	8：9（204分）	8：9（204分）
姑洗角	64：81（408分）	4：5（386分）
林钟徵	2：3（702分）	2：3（702分）
南吕羽	16：27（906分）	3：5（884分）

现在王朴既照旧保存黄钟、太簇、林钟三律长度，而将姑洗、南吕两律略为降低，如是便可得一“纯正音阶之五音调”。故余称之为“纯正音阶律”。而且各律之中，一部分适于“纯正音阶”，一部分又近于“平均律”（按“平均律”，除“八阶”〔Octave〕外，盖无一适于“纯正音阶”者）。因此王朴新律颇不宜于“旋相为宫”。（按“平均律”之长处，即在其便于“旋相为宫”）。此类律制，西洋古代，亦复有之。

第七节　蔡元定十八律

《宋史》卷八十一《律历志》云：“淳熙间，建安布衣蔡元定（西历纪元后一一三五

年至一一九八年）著《律吕新书》。朱熹称其超然远览，奋其独见。……其言虽多出于近世之所未讲，而实无一字不本于古人之成法。其书有《律吕本源》、《律吕证辨》。……权臣既诬元定以伪学，贬死春陵；虽有其书，卒为空言，呜呼惜哉!”光祈按：蔡元定《变律篇》曰：“十二律各自为宫，以生五声二变。其黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟六律，则能具足。至蕤宾、大吕、夷则、夹钟、无射、仲吕六律，则取黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟六律之声，少下；不和，故有变律。律之当变者，有六：黄钟、林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟。变律者，其声近正律，而少高于正律。然后洪纤高下，不相夺伦。变律非正律，故不为宫。……十二律循环相生，而世俗不知三分损益之数，往而不返；仲吕再生黄钟，止得八寸七分有奇，不成黄钟正声。京房觉其如此。故仲吕再生，别名执始；转生四十八律。不知变律之数，止于六者，出于自然，不可复加；虽强加之，亦无所用也。……何承天、刘焯讥房之病，乃欲增林钟已下十一律之分，使至仲吕，反生黄钟，还得十七万七千一百四十七之数。则是惟黄钟一律成律，他十一律皆不应三分损益之数，其失又甚于房!”《八十四声篇》曰：“黄钟不为他律役，所用七声皆正律，无空积忽微。自林钟而下，则有半声（光祈按，犹言半律之意）。大吕、太簇一半声，夹钟、姑洗二半声，蕤宾、林钟四半声，夷则、南吕五半声，无射、应钟为六半声。仲吕为十二律之穷，三变声（?）也。自蕤宾而下，则有变律。蕤宾一变律，大吕二变律，夷则三变律，夹钟四变律，无射五变律，中吕六变律也。皆有空积忽微，不得其正。故黄钟独为声气之元。虽十二律八十四声，皆黄钟所生，然黄钟一均，所谓纯粹中之纯粹者也。八十四声：正律六十三，变律二十一。六十三者，九七之数也。二十一者，三七之数也。”《六十调篇》曰：“十二律旋相为宫，各有七声合，八十四声。宫声十二，商声十二，角声十二，徵声十二，羽声十二，凡六十声，为六十调。其变宫十二，在羽声之后，宫声之前；变徵十二，在角声之后，徵声之前；宫徵皆不成，凡二十四声，不可为调。黄钟宫至夹钟羽，并用黄钟起调，黄钟毕曲。大吕宫至姑洗羽，并用大吕起调，大吕毕曲。太簇宫至仲吕羽，并用太簇起调，太簇毕曲……”。以上各段《宋史》卷一百三十一亦尝转载其文。按吾国古代“十二不平均律”之缺点，在不能“旋相为宫”。因是后来乃有“十二平均律”之发明，以补此项缺点。正与西洋乐制进化情形相似。至于蔡元定之十八律，则欲在古代“十二不平均律”范围之内，再添上六个“变律”，以资“旋相为宫”之用。其产生此项“变律”之法，系由中吕再用三分损益法六次，以求之。换言之，实与京房六十律中之执始、去灭、时息、结躬、变虞、迟内六律相同。有此十八律，则“十二律旋相为宫”之举，便可见诸实行。于保存古代乐制条件之下，复能“旋相为宫”，真可称为最聪明之解决方法。兹将十八律与“旋相为宫”之关系，图列如下（图中符号，“——”为下生，“~~~”为上生）：

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
黄钟	林钟	太簇	南吕	姑洗	应钟	蕤宾	大吕	夷则	夹钟	无射	中吕	变黄	变林	变太	变南	变姑	变应
宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵											
	宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵										
		宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵									
			宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵								
				宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵							
					宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵						
						宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵					
							宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵				
								宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵			
									宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵		
										宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵	
											宫	徵	商	羽	角	变宫	变徵

第八节　朱载堉十二平均律

到了明万历二十四年（即西历纪元后一五九六年），明朝宗室朱载堉，乃具表献书，畅论其“十二平均律”之旨。其奏札中有云“律吕之学，乖谬久矣。盖由宗守黄钟九寸，三分损益，隔八相生，此三言之谬也”云云。并自述其作书本旨曰：“律非难造之物，而造之难成，何也？推详其弊，盖有三失。王莽伪作，原非至善；而历代善之，以为定制；根本不正，其失一也。刘歆伪辞，全无可取；而历代取之，以为定说；考据不明，其失二也。三分损益，旧率疏舛；而历代守之，以为定法；算术不精，其失三也。欲矫其失，则有三要，不宗王莽律度量衡之制，一也。不从《汉志》刘歆、班固之说，二也。不用三分损益疏舛之法，三也。以此三要，矫彼三失，《律吕精义》所由作也。”云云。

至于朱氏算律之法，据其《律吕精义·内篇》卷二所述，则：“旧律围径皆同，而新律各不同。……先儒以长短虽异，围径皆同，此未达之论也。今若不信，以竹或笔管，制黄钟之律，一样二枚。截其一枚，分作两段。全律半律，各令一人吹之，声必不

相合矣。此昭然可验也。又制大吕之律，一样二枚。周径与黄钟同。截其一枚，分作两段。全律半律，各令一人吹之，则亦不相合。而大吕半律，乃与黄钟全律相合，略差不远。是知所谓半律者，皆下全律一律矣。”彼又于同书同卷之内，详将各律长度直径计算之法录出。其原文如下：“置黄钟正律，通长一尺为实，以十亿乘之，以十亿零五千九百四十六万三千零九十四除之；得九寸四分三厘八毫七丝四忽三微一纤，为大吕。……置黄钟正律，内径三分五厘三毫五丝五忽三微三纤为实；以十亿乘之，以十亿零二千九百三十万零二千二百三十六除之；得三分四厘三毫四丝八忽八微四纤，为大吕。……置大吕正律，通长九寸四分三厘八毫七丝四忽三微一纤为实；以十亿乘之，以十亿零五千九百四十六万三千零九十四除之；得八寸九分零八毫九丝八忽七微一纤，为太簇。……置大吕正律，内径三分四厘三毫四丝八忽八微四纤为实；以十亿乘之，以十亿零二千九百三十万零二千二百三十六除之；得三分三厘三毫七丝零九微九纤，为太簇。……”朱氏原文甚长，兹但将其所记各数，列表比较如下（自毫以下之小数，从略）：

	（律　名）	（长　度）	（内　径）
（倍律）	（1）黄钟	200分	5分
	（2）大吕	188.77	4.85
	（3）太簇	178.17	4.71
	（4）夹钟	168.17	4.58
	（5）姑洗	158.74	4.45
	（6）仲吕	149.83	4.32
	（7）蕤宾	141.42	4.20
	（8）林钟	133.48	4.08
	（9）夷则	125.99	3.96
	（10）南吕	118.92	3.85
	（11）无射	112.24	3.74
	（12）应钟	105.94	3.63
（正律）	（1）黄钟	100	3.53
	（2）大吕	94.38	3.43
	（3）太簇	89.08	3.33
	（4）夹钟	84.08	3.24
	（5）姑洗	79.37	3.14
	（6）仲吕	74.91	3.06
	（7）蕤宾	70.71	2.97
	（8）林钟	66.74	2.88
	（9）夷则	62.99	2.80
	（10）南吕	59.46	2.72
	（11）无射	56.12	2.64
	（12）应钟	52.97	2.57

（半律）			
(1)	黄钟	50	2.50
(2)	大吕	47.19	2.42
(3)	太簇	44.54	2.35
(4)	夹钟	42.04	2.29
(5)	姑洗	39.68	2.22
(6)	仲吕	37.45	2.16
(7)	蕤宾	35.35	2.10
(8)	林钟	33.37	2.04
(9)	夷则	31.49	1.98
(10)	南吕	29.73	1.92
(11)	无射	28.06	1.87
(12)	应钟	26.48	1.81

以上即为朱氏三十六律之长度与直径。若将该氏算法，列为公式，则有如下式：

（长度）正律黄钟…$\frac{100\text{分}\times 1.000000000}{1.059463094}$=94 分 38……正律大吕长度

（内径）正律黄钟…$\frac{3\text{分}53\times 1.000000000}{1.029302236}$=3 分 43……正律大吕内径

（长度）正律大吕…$\frac{94\text{分}38\times 1.000000000}{1.059463094}$=89 分 08……正律太簇长度

（内径）正律大吕…$\frac{3\text{分}43\times 1.000000000}{1.029302236}$=3 分 33……正律太簇内径

如此类推下去，便可求得十二正律之长度与直径。其余倍律及半律之算法与此相同。式中所谓 1.059463094 者，无他，即

$$\sqrt[12]{2}=1.059463094$$

或

$$1.059463094^{12}=2$$

是也。所谓 1.029302236 者无他，即

$$\sqrt[24]{2}=1.029302236$$

或

$$1.029302236^{24}=2$$

是也。但朱氏此种算法是否合理，则非加以物理实验，不能评断。据比利时皇家乐器博物馆长声学专家马绒（M. V. Mahillon）于一八九〇年不鲁舍拉《皇家音乐学院年书》（Annuaire du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles 第一八八页至一九三页）中之报告，则彼曾依照朱氏律管长度及直径，制造倍律、正律、半律黄钟各一支。所发之音，甚为准确；恰等于西洋五线谱上之$\flat e^1$、$\flat e^2$、$\flat e^3$ 三音。并谓：用 1.059463094 一数，

递除管之长度，同时又用1.029302236一数，递除管之直径，则可将“十二平均律”次第求出，言下颇致其惊异不已之情。盖管上求“十二平均律”一事，西洋方面至今未得理论根据，只凭乐工依照经验习惯制造故也。惟马绒（Mahillon）氏之实验，是否仅限于上述三支黄钟律管，抑或对于其余各律，亦尝如法一一加以实验，然后发为此言，余无从断定。惟该氏既系声学专家，著述甚宏，其言当非无稽之谈。此外，日本物理学者田边尚雄氏，亦尝谓朱氏之律实为“十二平均律”，亦当有所根据。余甚望国内同志，能依照朱氏律管长度及直径，制造十二正律。然后再在风琴之上加以比较，是否一一相符。余此时则实无钱为此也。如果朱氏之律，果为“平均律”，则从前何承天理想中之“十二平均律”，至是遂完全实现矣。兹将何、朱两氏之“十二平均律”数目，列表比较如下。并将何承天之九寸，化为一尺推算，以资对照比较。

（正律）	（朱载堉）（长度）	（朱载堉）（差度）	（何承天）（长度）	（何承天）（差度）
黄钟	100分		100分	
		5.62		5.1
大吕	94.38		94.36	
		5.3		4.7
太簇	89.08		89.11	
		5		4.4
夹钟	84.08		84.22	
		4.71		4.3
姑洗	79.37		79.45	
		4.46		3.8
仲吕	74.91		75.22	
		4.2		3.9
蕤宾	70.71		70.89	
		3.97		3.7
林钟	66.74		66.77	
		3.75		3.1
夷则	62.99		63.31	
		3.53		3.4
南吕	59.46		59.56	
		3.34		2.7
无射	56.12		56.61	
		3.15		3
应钟	52.97		53.24	
		2.97		2.9
半律黄钟	50		50	

吾国“十二平均律”理论，虽自朱载堉以后即已完全确立，约比西洋早一百年，但在实际上却是未见诸实行。《明史·律历志》亦谓：“神宗时，郑世子载堉著《律吕精义》、《律学新说》、《乐舞全谱》共若干卷，具表进献。……宣付史馆，以备稽考，未及施行。”

第九节　清朝律吕

据《大清会典》卷三十三（嘉庆二十三年，即西历纪元后一八一八年印行），及《大清会典事例》卷四百一十（同年印行）所载，则清朝律吕制度，乃系应用古代三分损益法；惟倍律六种，半律六种，系由正律加倍或折半而成（即王朴所谓半之，清声也；倍之，缓声也）。兹将各律数目，录之如下：

	（律名）	（长度）		（律名）	（长度）
（倍律）	7. 蕤宾	102. 分 40	（正律）	（7）蕤宾	51. 分 20
	8. 林钟	97.20		（8）林钟	48.60
	9. 夷则	91.02		（9）夷则	45.51
	10. 南吕	86.40		（10）南吕	43.20
	11. 无射	80.90		（11）无射	40.45
	12. 应钟	76.80		（12）应钟	38.40
（正律）	（1）黄钟	72.90	（半律）	13. 黄钟	36.45
	（2）大吕	68.26		14. 大吕	34.13
	（3）太簇	64.80		15. 太簇	32.40
	（4）夹钟	60.68		16. 夹钟	30.34
	（5）姑洗	57.60		17. 姑洗	28.80
	（6）中吕	53.93		18. 中吕	26.96

上列各律之直径既皆为二分七厘四毫，则其所得结果当然不能与弦上三分损益所得者相合。由此所构成之乐制，亦当然凌乱无序，在音乐上并无何等重要价值。但现在距亡清未远，所有一切雅乐乐器，犹多以此律吕制度为根据。而民国成立以后又忙于内乱，未暇及此，十余年来制礼作乐之结果，只有大礼帽、燕尾服、《卿云歌》三大成绩。故吾人对于逊清乐制，实不能以其无甚价值而遂置诸不论之列也。

第十节　十二平均律与十二不平均律之利弊

十二平均律之优点：第一，便于“旋相为宫”。第二，半音既只有一种，易于学习（按“十二不平均律”有半音两种，即“大一律”、“小一律”是也）。第三，宜于“复音音乐”。盖“十二平均律”，虽无一个音阶合于“纯正音阶”（“八阶”除外）；但与“纯正音阶”却相差不远；故演奏谐和之时，尚无十分刺耳之弊。至于“十二不平均律”，

则其中颇有一、二音阶合于“纯正音阶”（如“五阶”、“整音”之类）；但其他音阶，却相距“纯正音阶”太远，故不宜于演奏谐和。此皆“不平均律”不如“平均律”之点。但在他方面，由“不平均律”所构成之调子，亦有一日之长，即富于一种努力前进精神是也。故现在欧洲著名提琴家，当其独奏之时，多喜用“不平均律”中之“整音”、“半音”、“五阶”各种音程。反之，若与其他乐器同时合奏，则不能不彼此互相迁就一点。吾人由此可以察出：“不平均律”在昔“单音音乐时代”，实有一日之长也。

第四章　调之进化

第一节　五音调与七音调

余在第二章第三节末段，曾言：“五音调”如各音起调一次，计有宫调、商调等等五种组织形式。而且每种均可应用“十二律旋相为宫”之法，总计可得六十调。同样，“七音调”如各音起调一次，则有下列七种组织形式（表中“∧”符号，系表示“半音”；无符号者，为“整音”）：

宫调：	宫	商	角	变徵∧徵	羽	变宫∧宫
商调：	商	角	变徵∧徵	羽	变宫∧宫	商
角调：	角	变徵∧徵	羽	变宫∧宫	商	角
变徵调：	变徵∧徵	羽	变宫∧宫	商	角	变徵
徵调：	徵	羽	变宫∧宫	商	角	变徵∧徵
羽调：	羽	变宫∧宫	商	角	变徵∧徵	羽
变宫调：	变宫∧宫	商	角	变徵∧徵	羽	变宫

再加以“十二律旋相为宫”之法（譬如“宫调”一种，若十二律各为宫一次，则可得十二种“宫调”），总计可得八十四调。

“十二律旋相为宫”之举，当系战国时代发明，余已于前面第二章内详论。至于“五音调”之五种调式，“七音调”之七种调式，则当较“十二律旋相为宫”一事发明为早。其后“十二律旋相为宫”之法虽废，（唐杜佑《通典》卷一百四十二《乐典》云：“旋宫之乐久丧，汉章帝建初三年〔西历纪元后七八年〕，鲍邺始请用之。顺帝阳嘉二年〔西历纪元后一三三年〕复废。累代会黄钟一均。变极七音。则五钟废而不击，反谓之哑钟。贞观初祖孝孙始为旋宫之法。造十二和乐，合四十八曲，八十四调。”《旧五代史》卷一百四十五《乐志》王朴奏疏亦云：“汉至隋垂十代，凡数百年，所存者黄钟之宫一调而已。十二律中，惟用七声；其余五律，谓之哑钟；盖不用故也。唐太宗复古道，乃用祖孝孙、张文收考正雅乐；而旋宫八十四调复见于时，在悬之器方无哑者。”同卷，兵部尚书张昭等亦谓：“汉初制氏所调，惟存鼓舞。旋宫十二均更用之法，世莫得闻。汉元帝时，京房善易别音，探求古义；以周官均法每月更用五音，乃立准调，旋相为宫，成六十调。〔光祈按，京房六十调，系以六十律为基础；并非“五音十二律旋相为宫”。请参看《后汉书·律历志》自知。〕……遭汉中微，雅音沦缺。……六十律法，寂寥不传。梁武帝素精音律，自造四通十二笛，以鼓八音；又引古五正二变之音，旋相为宫，得八十四调；与律准所调，音同数异。侯景之乱，其音又绝。隋朝初定雅乐，群党沮议，历载不成。而沛公郑译因龟兹琵琶七音，以应月律五正二变，七调克谐；旋相为宫，复为八十四调。工人万宝常又减其丝数，稍全古淡。隋高祖不重雅乐，令儒官集议。博士何妥驳奏。其郑、万所奏八十四调并废。隋氏郊庙所奏，惟黄钟一均。……其余五钟，悬而不作。……唐太宗受命，旧工祖孝孙、张文收整比郑译、万宝常所均七音八十四调，方得丝管并施，钟石俱奏。”）但上述五种“调式”或七种“调式”，却能依旧流行。此其故无他，因“十二不平均律”根本上不能“旋相为宫”，自身本有弱点，其废也固宜。至于上述各种“调式”，则每调皆有其特别性质，可以表现某种情感；其得以保存也，亦自有其原因。

又汉魏六朝时代所流行之“清商”，一名“清乐”。（《隋书》卷十五《音乐志》云：“开皇九年〔即西历纪元后五九七年〕平陈，获宋、齐旧乐。诏于太常置清商署，以管之。”该书卷十四又云：“译又与夔〔苏夔〕俱云：案今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义。清乐黄钟宫，以小吕〔即仲吕〕为变徵，乖相生之道。今请雅乐黄钟宫，以黄钟为调首。清乐去小吕，还用蕤宾为变徵。众皆从之。”此外，杜佑《通典》卷一百四十六亦谓：“清商系汉魏六朝之遗乐。”）其组织内容实与仲吕均徵调完全相同。在表面，亦不过仅将宫调中之变徵（蕤宾）改为清角（即小吕）而已。是以本书，不再详论。

其在古籍之中，言及各种“调式”者，则有《国语》伶州鸠所谓“宫调”（即大不逾宫，细不过羽，参看第二章第二节）；《管子·地员篇》所谓“徵调”（参看第二章第二节）；《孟子》所谓“徵招角招”（即“徵调”之韶与“角调”之韶，《孟子·梁惠王下》召大师曰“为我作君臣相说之乐”，盖徵招角招是也）；《史记·荆轲传》所谓“为变徵之声，士皆垂泪涕泣。……复为羽声慷慨，士皆瞋目，发尽上指冠”（按即“变徵调”与“羽调”）；《礼记》记载孔子与宾牟贾谈及武乐，则有“淫及于商何也”之问（按即犯人“商调”之意，《周礼》三大祭，独无“商调”，其原因据宋朱熹所解释者如下：“或问《周礼》祀天神地示人鬼之乐，何以无商音？朱熹曰：五音无一，则不成乐；非是无商音，只是无商调。先儒谓商调是杀声，鬼神畏商调，故不用而只用四声，迭相为宫。”又明江夏、刘绩撰《六乐图说》则谓：“周不用商起调者，避殷所为也。犹亡国之社屋之意。”明末朱载堉亦谓：周诗三百篇皆不用商调，惟《商颂》五篇系用商调）。

至于采用各种“调式”之原则，则根据会稽季本所著《律吕别书》之解释，如下：“音有清浊高下之差，遂为君臣民事物之等。故义取于君者，则以宫起调；义取于臣者，则以商起调；义取于民者，则以角起调；义取于事者，则以徵起调；义取于物者，则以羽起调。《孟子》有徵韶角韶之说，盖谓此也。”

“五音调”与“七音调”两类，在当时孰为通行，此问题因为缺乏古谱遗迹之故，殊难加以解决。就大体而论，“五音调”或较“七音调”为通行。而且“七音调”一物，或者北方较为流行，略如现在之南北曲然。南重五音，北尚七音，似乎古代已有此种趋势。即上述《史记》所谓变徵之声（即七音变徵调），固亦出自北方燕人之口也。

第二节　苏祇婆三十五调

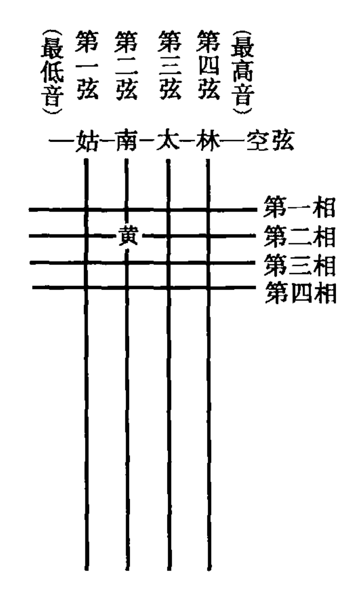
《隋书》卷十四《音乐志》云：“开皇二年（即西历纪元后五九〇年）……译（即柱国沛公郑译）云：考寻乐府钟石律吕，皆有宫商角徵羽变宫变徵之名，七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。先是周武帝时（按周武帝系陈文帝天嘉二年立，换言之，即西历纪元后五六一年），有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国。善胡琵琶。听其所奏，一均之中，间有二声。因而问之，答云：父在西域，称为知音，代相传习，调有七种。以其七调，勘校七声，实若合符。一曰娑陁力，华言平声，即宫声也。二曰鸡识，华言长声，即南吕声也（光祈按：疑是商声二字之误。但唐杜佑《通典》亦为南吕声三字，或系以林钟为宫之故）。三曰沙识，华言质直声，即角声也。四曰沙侯加滥，华言应声，即变徵声也。五曰沙腊，华言应和声，即徵声也。六曰般赡，华言五声，即羽声也。七

曰俟利箑，华言斛牛声，即变宫声也。译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓均也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均。已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶，弦柱相饮为均。推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调，十二律合八十四调。旋转相交，尽皆和合。仍以其声考校太乐所奏林钟之宫。应用林钟为宫，乃用黄钟为宫。应用南吕为商，乃用太簇为商。应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，二声并戾。其十一宫七十七音，例皆乖越，莫有通者。又以编悬有八，因作八音之乐。七音之外，更立一声，谓之应声。译因作书二十余篇，以明其指。”

上列一段，为吾国音乐“胡乐化”之重要记载。直到今日，吾国音乐犹在此种胡乐势力之下。故读者对于此段文字，不可不特别加以注意。照郑译所述，则苏祇婆所用之调当有三十五种，其式如下：

黄钟均	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	宫
太簇均	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	宫
林钟均	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	宫
南吕均	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	宫
姑洗均	宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	宫

上面只举宫调一种为例。七音之中，每音皆可起调一次，总计三十五调。其在琵琶之上，则四弦之音当如下式（按古代琵琶系有相无品，现在日本方面所传之唐代琵琶，其结构犹如此）：



郑译所谓“五均”，本可用“五弦琵琶”以说明之，每弦代表一均。而且唐杜佑《通典》卷一百四十四“丝五琵琶”段下，亦有“五弦琵琶稍小，盖北国所出”之语，并非毫无根据。但苏祇婆既自龟兹（音鸠兹，今新疆库车县，德文称为 Kutscha）而来，当时西域各国音乐实在“亚剌伯波斯音乐文化”势力范围之下。亚剌伯古代琵琶系四弦，而且用“四阶定音法”（譬如由姑洗到南吕）。直到西历纪元后第十世纪（约在吾国五代时候），始加为五弦。故余所拟苏祇婆琵琶亦为四弦，而将黄钟置在第二弦（按陈澧《声律通考》称最低音之弦为第一弦。此外，亦有人将最高音之弦，称为第一弦，以次下推者）第二相之上（因非如此布置，则五旦不能一一作成七调故也）。

其中最关重要者，实为苏祇婆之沙侯加滥、侯利箑两音，根本上与中国之变徵、变宫两音不同。而郑译乃以中国旧名，附会胡音。更谓本国音乐“七声之内，三声乖应”，此正如吾人今日买了一架西洋风琴，察见其音，迥与吾国排箫相异；遂谓排箫之音“乖应”，当为何等可笑之事。

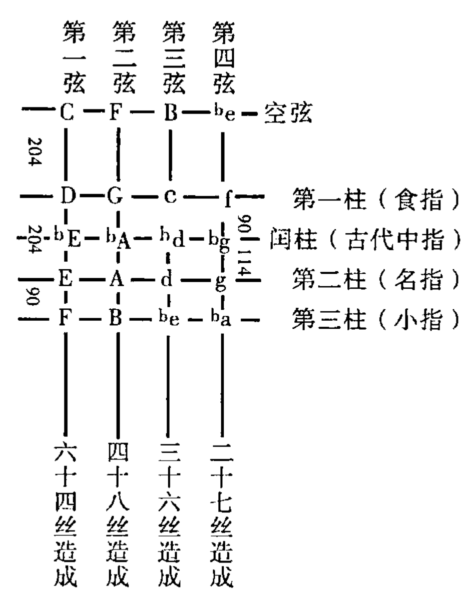
至于郑译所谓“弦柱相饮为均，推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律”，“相饮”二字颇费解，或系吾国近代弹琵琶者所谓“推弦”之法。换言之，即每遇琵琶上所缺乏之音，则以“低半音”代之，但将手指将弦按于格上，向外一推，弦既稍紧，音亦稍高，以谋救济之法也。此外，加增柱数或应用“活柱”（即可移动之柱），亦为救济之一法。但郑译当时如果用此两法，则吾国今日琵琶之四相位置，当至为复杂混乱，安得尚能如此有条不紊也。

第三节　从亚剌伯琵琶以考证苏祇婆琵琶

上文曾言：苏祇婆系来自西域；而当时的西域音乐，又在“亚剌伯、波斯音乐文化”势力之下。故吾人可以推定苏祇婆所用者，当与亚剌伯琵琶相同。

亚剌伯琵琶，名为阿五德（系龟壳之意，盖象其形也。按亚剌伯文为عود，德文则读为<aûd。亚剌伯文读法，系从右至左，恰与西文读法相反。ع读为<a，即“阿”音。و读为 û，即“五”音。د读为 d，即“德”音）。见之于记载，则以西历纪元后第十世纪亚剌伯音乐学者阿法拉比（Al Farabi）氏（死于西历纪元后九五〇年，即吾国五代汉隐帝乾祐三年）所著书籍为最早。是时亚剌伯乐制与波斯乐制完全相同，故近世欧洲学者因称之为“亚剌伯、波斯音乐文化”。亚剌伯此项琵琶形式，颇与吾国琵琶形式相似。初为四弦，后由上述之阿法拉比氏再增一弦，成为五弦。至于亚剌伯琵琶四弦各柱定音之法，其在最早时代，似与希腊乐制相同。其式如下（表中亚剌伯数目，系分〔Cents〕

之数目，用以表示音阶大小。参看第二章第四节）：



四弦散音：从C到F，从F到B（系德文之B，较英文所谓B低“半音”），从B到♭e，皆系“四阶”（即相隔五律）。第一弦上之D音以食指按而得之。E音以名指按而得之。F音以小指按而得之，等于第二弦上之散音。（按亚剌伯人对于各柱，只以“食指”、“名指”等称之，不以柱名。）其余三弦之按法，亦复如此。其在理论方面，第一弦上之D，为全弦长度的$\frac{8}{9}$。E为全弦长度的$\frac{64}{81}$。F为全弦长度的$\frac{3}{4}$。其后，又因中指赋闲，无事可做之故，乃于第一柱第二柱之间，特置一柱以安插之。将第一柱至第二柱间之“音程”分为“小一律”（90分）及“大一律”（114分）两种，是为“闰柱”（系余所取之名，在亚剌伯则称为“古代中指”）。该柱地位，为全弦长度的$\frac{243}{288}$（$\frac{8}{9}\times\frac{243}{256}=\frac{243}{288}$）。由此所造成之调式，有如下表（表中有“∧”符号者，为“半音”；无者为“整音”）：

C 204 D $\hat{90}$ ♭E $\widehat{114}$ E $\hat{90}$ F $\widehat{204}$ G $\hat{90}$ ♭A $\widehat{114}$ A $\hat{90}$ B 204 C
0 204 294 408 498 702 792 906 996 1200

此种定弦方法，日本琵琶（读若Biwa）犹谨守之，惟“闰柱”位置稍有不同而已。（日本琵琶由第一柱至闰柱，为“大一律”114分。由闰柱至第二柱，为“小一律”90分。）

但亚剌伯方面，当时对于上述“古代中指”所得之音，颇不满意。乃将该闰柱移在第一柱与第二柱之正中（即将该段平分为二），称为“波斯中指”。由此所得之音，在第一弦上为303分，在第二弦上为801分，较之由“古代中指”所得者为高。不过大家对此，仍不满意，都希望该音再高一点。于是遂有琵琶名手名为查耳查耳（Zalzal）者（死于西历纪元后八〇〇年左右，即唐德宗贞元十六年左右），主张在“波斯中指”与第

二柱之间，安置一柱。由此所得之音，在第一弦上为355分，在第二弦上为853分。近世欧洲学者称前者为“中立三阶”，称后者为“中立六阶”。因前者介于近代西洋“短三阶”与“长三阶”之间，后者介于西洋“短六阶”与“长六阶”之间故也。兹将亚剌伯此项琵琶音阶，录之如下（表中符号“$\frown$”表示“四分之三音”）：

C　204　D　$\widehat{151}$　E°　$\widehat{143}$　F　204　G　$\widehat{151}$　A°　$\widehat{143}$　B　204　C

0　204　355　498　702　853　996　1200

在此种音阶之中，除“整音”仍为204分外，复新创一种特别音程，即“四分之三音”是也。（按151分与143分，相差不远，故均以“四分之三音”名之。亦犹“大一律”与“小一律”相差不远，吾人均以“半音”名之也。）所谓“四分之三音”者，无他，即等于一个“整音”的四分之三；换言之，即小于“整音”大于“半音”是也。此种“中立三阶”与“中立六阶”以及“四分之三音”，对于亚洲各国音乐文化，曾发生极大影响。

其后，上述亚剌伯音乐学者阿法拉比氏，又于四弦之外，再添一根第五弦（其散音较第四弦高“四阶”），成为五弦琵琶。又阿法拉比时代，业已知用羊肠为弦（如现在西洋提琴上所用者），以代替丝质之弦。

以上所述，即为亚剌伯、波斯琵琶在中古时代之一段小史。读者如欲详知，可参看英儒爱理斯（A. J. Ellis）一八八五年在美术学会之讲演，原文载于Journal of the Society of Arts，1885，NO. 1688，Vol. XXXⅢ。又此文曾由柏林大学教授荷尔波斯特（Hornbostel）译为德文，登在《比较音乐学杂志》（Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft）第十一卷第一页至第七十五页。关于亚剌伯琵琶一段，在第十六页至第十九页。又爱理斯氏发明之“用分（Cents）计算音阶法”，为本书屡次引用者，在该文篇首第七页至第九页亦有详细之说明。此项德文杂志余于数年前，曾为国立北平图书馆买了一册，价值三十马克（约合现在国币三十元），读者可以取来参考。此外，上述亚剌伯音乐学者阿法拉比之著作，曾由荷兰大学教授朗德（Land）氏，将亚剌伯原文付印，加以说明；并附以傅叶（Goeje）氏之法文翻译（Recherche sur l’ histoire de al Gamme Arabe. Tiré du Vol. Ⅱ des Travaux de lage session du Congrès International des Orientalister à Leide par J. P. N. Land）。读者亦可以取来参阅。又德儒屋而夫（J. Wolf）所著之Notationskunde，亦有关于亚剌伯、波斯琵琶之记载，可以参考。

亚剌伯琵琶上之四柱（第一柱、闰柱、第二柱、第三柱），即是吾国琵琶上所谓四相。苏祗婆之来中国，既在周武帝之世（约在西历纪元五六一年左右），则是时亚剌伯琵琶上之“中立三阶”或“中立六阶”尚未发明（系在西历纪元后第八世纪发明，已见上文）。苏祗婆琵琶上第二相之位置，当为“古代中指”无疑。但此事证之日本现存琵

琶，则又不尽相合。在一八八四年国际展览会之中，日本方面尝有一部分乐器陈列其间。曾由上述英国学者爱理斯一一加以考察。据其报告，则日本琵琶上四相之音实为：

	空弦		第一相		第二相		第三相		第四相
第一弦	C	204	D	114	#D	90	E	90	F
	0		204		318		408		499
	黄	204	太	114	夹	90	姑	114	仲
	0		204		318		408		522

观此，则知日本琵琶上第二相之音，颇较亚剌伯琵琶上“古代中指”之音为高。其原因或系迁就中国夹钟一律之故。本来该项“中指”所发之音，在亚剌伯人自己即已大不满意，几经改革，已如上文所述；则我们东亚方面对于该音加以变动，当然亦在情理之中。而况中国夹钟一律，颇与物理上之“纯短三阶”（316分）相近，改得尤为合理。反之，日本琵琶上第四相之音为物理上之“纯四阶”，系绝对保存亚剌伯之旧。因该音为中日乐制内所同感缺乏者也。（吾国仲吕一律颇嫌太高 ；但在七弦琴上，亦有“纯四阶”一音。）

至于日本琵琶上，四弦散音之定法甚多，或为合上尺合，或为上尺合上（以上两种，与中国琵琶同），或为四尺合上（与亚剌伯琵琶同），或为合尺合上。

但日本琵琶既由吾国唐时传到日本（按数年前日本音乐学者田边尚雄氏，在北京大学讲演，似曾说过，武则天赠送日本之琵琶，至今犹保存未失云云）。则日本琵琶制度亦可视作吾国唐朝琵琶之遗法。大约唐朝琵琶之有此种改革，或系在唐初祖孝孙、张文收改正乐制之后。即杜佑《通典》卷一百四十二所谓“大唐太宗文皇帝留心雅正，励精文教。贞观之初，合考隋氏所传南北之乐。梁陈尽吴楚之声，周齐皆胡虏之音。乃命太常卿祖孝孙正宫调，起居郎吕方习音韵，协律郎张文收考律吕，平其散滥，为之折衷”是也。唐朝琵琶制度，便是一个“折衷”的好例。苏祇婆琵琶，既在未经此项“折衷”之前，或者全是“亚剌伯式”，亦未可知。

关于日本琵琶问题，余尝一度请教于同学日人佐藤谦三君。此君在德研究音乐亦已十余年，现兼任柏林大学日文教习。当吾辈面谈之后，彼又于次日寄余一信，讨论此项问题。兹译录其原文如下：

“我的亲爱同学！现在余觉得，关于琵琶之事，尚有一二相告。琵琶何时传到日本，现已不能精确考出。但无论如何，当在西历纪元后七五六年（光祈按，即唐肃宗至德元年）以前。因是年在东大寺献物帐中，已有琵琶之名故也。至于小野妹子（原注：此人系西历纪元后六〇七年，即隋炀帝大业三年，由日本派往隋朝之第一位正式使臣）将琵

琶由中国带回日本一说，当然不能认为完全可靠。藤原贞敏曾随日使到华，并在该处学习琵琶，其归国之年，系在西历纪元后八三八年（光祈按，即唐文宗开成三年）。当延喜时代（原注：西历纪元后九〇一年至九二二年。光祈按，即唐昭宗天复元年至梁末帝龙德二年），已有二十余件著名琵琶传闻于世。由此可以想见，此项乐器在当时业已甚为流行。又所谓“乐琵琶”者（光祈按，即日本雅乐所用者。日本之雅乐系由唐代学去），其上只有四相。诚如阁下昨日所言。以上所述，即余对于我们昨日讨论琵琶一事，尚应补告阁下者。友谊的问候。阁下的服从者佐藤谦三。一九三一年正月十六日。”

观此，则知余所谓唐代琵琶，系有相无品，又得一重保证矣。至于吾国今日流行之琵琶，其相品位置，只是“大致不差”，迥不如日本琵琶之能保存唐朝旧观。据上述英儒爱理斯所考验，则吾国现行琵琶之相品，其音程如下（按表中分〔Cents〕数，系经过一度平均后而得，非原音也）：

	空弦		第一相		第二相		第三相		第四相		第一品
第一弦	合	150	四	200	乙	300	乙	250	上	300	尺
	0		150		350		650		900		1200

实与苏祇婆琵琶、日本琵琶皆不相同。惟其中150（即四分之三音）及350（即中立三阶）两个音程，颇与后来亚剌伯查耳查耳氏之琵琶制度（西历纪元后第八世纪，约在唐德宗之世）相似。此外各种音阶，皆与近世亚剌伯乐制所谓“二十四平均律”者相似。“二十四平均律”者，即将一个音级分为二十四个“四分之一音”（50分）组成调子，则有如下表：

近世亚剌伯乐制	Ⅰ	200	Ⅱ	150	Ⅲ	150	Ⅳ	200	Ⅴ	150	Ⅵ	150	Ⅶ	200	Ⅰ[1]
	0		200		350		500		700		850		1000		1200
（中古查耳查耳乐制）	(0)		(204)		(355)		(498)		(702)		(853)		(996)		(1200)

观此，则知亚剌伯近代“二十四平均律”，实由中古查耳查耳琵琶乐制进化而出。吾国近日琵琶制度，或亦继续感受亚剌伯乐制改革影响，乃有此种变态之产生也。

又吾国古代，似乎亦有一种乐器，颇与琵琶相似；但与苏祇婆琵琶非一物。唐杜佑《通典》卷一百四十四《丝五篇》云：“琵琶，（晋）傅元《琵琶赋》曰：汉遣乌孙公主嫁昆弥。念其行道思慕，故使工人裁筝筑为马上之乐。今观其器，中虚外实，天地象也。盘圆柄直，阴阳叙也。柱十有二，配律吕也。四弦，法四时也。以方俗语之曰琵琶，取其易传于外国也。《风俗通》曰（按《风俗通》系后汉应劭撰）：以手琵琶，因以为名。《释名》曰（按《释名》系汉刘熙撰）：推手前曰批，引手却曰把。杜挚曰：秦苦

长城之役，百姓弦鼗而鼓之。”并未详孰实。其器不列四厢。今清乐秦琵琶，俗谓之秦汉子。圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅元云：体圆柄直，柱有十二。其他皆充上锐下，曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制，兼似两制者，谓之秦汉，盖谓通用秦汉之法。《梁史》称侯景之害简文也，使太乐令彭隽赍曲项琵琶，就帝饮。南朝似无曲项者。五弦琵琶稍小，盖北国所出。旧弹琵琶，皆用木拨弹之（光祈按，日本今日犹如此）。大唐贞观中始有手弹之法。今所谓搊琵琶者是也。《风俗通》所谓以手琵琶之，知乃非用拨之义。岂上代固有搊之者？（原注：手弹法，近代已废；自裴洛儿始为之。）观此，则陈隋以前中国已有琵琶之名。苏祇婆琵琶当系胡物，而沿用华名者也。

第四节　燕乐二十八调

唐杜佑（死于西历纪元后八一二年）《通典》卷一四六《坐立部伎篇》云：“谦乐：武德初（西历纪元后六二〇年左右），未暇改作。每谦享，因隋旧制，奏九部乐（原注：一谦乐、二清商、三西凉、四扶南、五高丽、六龟兹、七安国、八疏勒、九康国）。至贞观十六年（西历纪元后六四二年）十一月，宴百寮，奏十部。先是伐高昌，收其乐，付太常，至是增为十部伎。其后分为立坐二部。贞观中，景云见，河水清。协律郎张文收采古朱雁天马之义，制《景云河清歌》名曰谦乐，奏之管弦，为诸乐之首（由坐部伎奏之）。”宋欧阳修（西历纪元后一〇一七年到一〇七二年）《唐书》卷二十二《礼乐志》云：“自周陈以上，雅郑淆杂而无别。隋文帝始分雅俗二部。至唐更曰部当。凡所谓俗乐者，二十有八调。正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫为七宫。越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商为七商。大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角为七角。中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉调、高般涉为七羽。皆从浊至清，迭更其声。下则益浊，上则益清；慢者过节，急者流荡。其后，声器浸殊，或有宫调之名，或以倍四为度；有与律吕同名，而声不近雅者；其宫调乃应夹钟之律；燕设用之。……帝即位（指玄宗而言），又分乐为二部。堂下立奏谓之立部伎，堂上坐奏谓之坐部伎。太常阅坐部不可教者，隶立部；又不可教者，乃习雅乐。”元脱脱（西历纪元后一三一三年至一三五五年）《宋史》卷一百四十二《乐志》云：“蔡元定（西历纪元后一一三五年至一一九八年）尝为《燕乐》一书，证俗失以存古义；今采其略附于下：黄钟用合字。大吕太簇用四字。夹钟姑洗用一字。夷则南吕用工字。无射应钟用凡字。各以上下分为清浊。其中吕、蕤宾、林钟不可以上下分。中吕用上字。蕤宾用勾字。林钟用尺字。其黄钟清用六字。大吕、太

簇、夹钟清各用五字，而以下上紧别之。紧五者夹钟清声，俗乐以为宫。此其取律寸律数，用字纪声之略也。一宫、二商、三角、四变为宫，五徵、六羽、七闰为角。五声之号，与雅乐同。惟变徵，以于十二律中阴阳易位，故谓之变。变宫，以七声所不及，取闰余之义，故谓之闰。四变居宫声之对，故为宫。俗乐以闰为正声，以闰加变，故闰为角，而实非正角。此其七声高下之略也。声由阳来，阳生于子终于午。燕乐以夹钟收四声，曰宫，曰商，曰羽，曰闰，闰为角。其正角声、变声、徵声皆不收。而独用夹钟为律本。此其夹钟收四声之略也。宫声七调：曰正宫，曰高宫，曰中吕宫，曰道宫，曰南吕宫，曰仙吕宫，曰黄钟宫，皆生于黄钟。商声七调：曰大食调，曰高大食调，曰双调，曰小食调，曰歇指调，曰商调，曰越调，皆生于太簇。羽声七调：曰般涉调，曰高般涉调，曰中吕调，曰正平调，曰南吕调，曰仙吕调，曰黄钟调，皆生于南吕。角声七调：曰大食角，曰高大食角，曰双角，曰小食角，曰歇指角，曰商角，曰越角，皆生于应钟。此其四声二十八调之略也。窃考元定言燕乐大要，其律本出夹钟，以十二律兼四清为十六声，而夹钟为最清，此所谓靡靡之声也。观其律本，则其乐可知。变宫、变徵既非正声，而以变徵为宫，以变宫为角，反紊乱正声。若此，夹钟宫谓之中吕宫，林钟宫谓之为南吕宫者，燕乐声高，实以夹钟为黄钟也。所收二十八调，本万宝常所谓非治世之音。俗又于七角调，各加一声，流荡忘反，而祖调亦不复存矣。”

以上各段，即系关于燕乐起源与其宫调种类之重要记载。燕乐在唐乐中极占重要位置，只有坐部立部无不可教之人始习雅乐；雅乐至此，殆已名存实亡。在坐立两部中，以坐部为最重要；而燕乐实为坐部诸乐之首。（按坐部伎之中，又分六门：一为《谦乐》，即上述张文收所作，二为《长寿乐》，三为《天授乐》，四为《鸟歌万岁乐》，五为《龙池乐》，六为《破阵乐》。在谦乐之中，又分为四项，有《景云》、《庆善》、《破阵》、《承天》等。请参看杜佑《通典》卷一百四十六“坐立部伎”篇。）

现在我们再来研究蔡元定所述之燕乐乐制，其真相究为何如。兹将蔡氏所言，先列一表，然后加以诠解。

字谱：	合	下四	上四	下一	上一	上	勾	尺	下工	上工	下凡	上凡	六	下五	上五	紧五
古律：	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	半黄	半大	半太	半夹
引古为喻：	宫		商		角	变		徵		羽	闰		宫		商	
燕律：						夹		仲		林	夷		无		黄	大
燕律：						宫		商		角	变		徵		羽	闰

蔡氏文中解释字谱与古律之关系，甚为明了，吾人不必加以诠释。比较复杂的，是“引古为喻”一事。蔡氏所谓“四变”者，系指古律仲吕而言。何以知之？因该律在十二律中，阴阳易位故也。（按古调中之变徵系蕤宾，为阳律；现在则为仲吕，系阴律；

所以只称之为“变”。）蔡氏所谓“七闰”者，系指古律无射而言。何以知之？因该律为古调七声中所未有故也。（以七声所不及，故谓之“闰”。）蔡氏所谓“四变为宫”者，系指该项“变”音，为燕乐中之“宫”音也。所谓“七闰为角”者，系指该项“闰”音，为燕乐中之清角也。（后文脱脱所谓“以变徵为宫，以变宫为角”亦系引古为喻。惟所谓“变宫为角”者，系指古乐中之变宫〔即闰〕，为燕乐中之清角而言。）

蔡氏文中所谓“以夹钟收四声，曰宫、曰商、曰羽、曰闰”，系指夹钟（燕律）为均之宫调、商调、羽调、闰调是也。所谓“宫声七调……皆生于黄钟，商声七调……皆生于太簇，羽声七调……皆生于南吕，角声七调……皆生于应钟”者，系引古律为喻。盖宫调为燕律夹钟，其性质与古律黄钟相似（脱脱所谓“以夹钟为黄钟”亦系此意）。商调为燕律仲吕，其性质与古律太簇相似。羽调为燕律黄钟，其性质与古律南吕相似。角调（即闰调）为燕律大吕，其性质与古律应钟（当为无射）相似。至于以闰调为角调者，系因古调之角音（古律姑洗），恰较燕乐之宫音低“半音”；而当时又误以燕乐闰音等于古调之变宫（应该等于清羽）；因称之为“角调”。同时又谓其“生于应钟”（即变宫），以致后之读者，大有错综紊乱莫名其妙之感。而余之获得上述解决，固亦尝费去无限脑力也。

“变”为“清角”非“变徵”，“闰”为“清羽”非“变宫”，蔡元定氏固知之；因彼曾言“变”系阴阳易位，“闰”为七声所无故也。其后宋张炎（生于西历纪元后一二四八年），著《词源》时似亦知之；盖彼言七调时（原书第二页及第五页之后半篇，享帚精舍出版），尝称应钟为“闰宫”，蕤宾为“闰徵”；而在八十四调表（原书第七页至第十一页），则仅称蕤宾（当为仲吕）为“变”，应钟（当为无射）为“闰”；似亦不无分别。惟彼于表下配以当时流行字谱，直以“变”为“乚”（即蕤宾之字谱），“闰”为“八”（即应钟之字谱）；于是错综紊乱情形，从此愈难理解矣。

兹将张炎《词源》所列八十四调，以及欧阳修《唐书》、脱脱《宋史》、沈括《补笔谈》（参看本节末段）所列二十八调，列表比较如下。惟表中载有宋时俗字谱，兹先用表诠释如下（参看《词源》第二页及第六页）。又八十四调表中符号，“⊙”系表示南宋七宫十二调，“※”系表示昆曲六宫十一调。其详请看本章第七第十两节）：

（词源）	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应	黄清	大清	太清	夹清	
	ㄙ	(マ)	マ	(一)	一	ㄅ	乚	人	(フ)	フ	(八)	八	幺	(ㄋ)	丂	(丂)	
	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	高五	
（宋史）	合	下四	上四	下一	上一	上	勾	尺	下工	上工	下凡	上凡	六	下五	上五	紧五	

八十四调				工尺谱	燕乐二十八调			
词源					唐书	宋史	补笔谈	
引古为喻		俗名	俗字		俗名	俗名	俗名	字
（黄宫钟厶幺）	黄钟宫	正黄钟宫	厶	合	正宫⊙※	正宫	正宫	六
	黄钟商	大石调	マ	四	大食调⊙※	大食调	越调	六
	黄钟角	正黄钟宫角	一	一			林钟角	尺
	黄钟变	正黄钟转徵①	乚	勾				
	黄钟徵	正黄钟正徵	人	尺				
	黄钟羽	般涉调	フ	工	般涉调⊙※	般涉调	中吕调	六
	黄钟闰	大石角	八	凡	大食角	大食角		
（大吕宫㋮の⃝）	大吕宫	高宫	㋮	下四	高宫⊙	高宫	高宫	四
	大吕商	高大石调	⊖	下一	高大食调	高大食调		
	大吕角	高宫调②	ㄣ	上				
	大吕变	高宫变徵	人	尺				
	大吕徵	高宫正徵	㋫	下工				
	大吕羽	高般涉调	八⃝	下凡	高般涉	高般涉调		
	大吕闰	高大石角	厶	合	高大食角	高大食角		
（太簇宫マす）	太簇宫	中管高宫	マ	四			大石调	四
	太簇商	中管高大石调	一	一			越角	五
	太簇角	中管高宫角	乚	勾				
	太簇变	中管高宫变徵	㋫	下工				
	太簇徵	中管高宫正徵	フ	工				
	太簇羽	中管高般涉调	八	凡			正平调	四
	太簇闰	中管高大石角	㋮	下四				
（夹钟宫⊖）	夹钟宫	中吕宫	⊖	下一	中吕宫⊙※	中吕宫	中吕宫	一
	夹钟商	双调	ㄣ	上	双调⊙※	双调	高大石调	一
	夹钟角	中吕正角	人	尺				
	夹钟变	中吕变徵	フ	工				
	夹钟徵	中吕正徵	八⃝	下凡				
	夹钟羽	中吕调	厶	合	中吕调⊙※	中吕调		
	夹钟闰	双角	マ	四	双角	双角		
（姑洗宫一）	姑洗宫	中管中吕宫	一	一				
	姑洗商	中管双调	乚	勾				
	姑洗角	中管中吕角	㋫	下工			大石角	凡
	姑洗变	中管中吕变徵	八⃝	下凡				
	姑洗徵	中管中吕正徵	八	凡				
	姑洗羽	中管中吕调	㋮	下四			高平调	一
	姑洗闰	中管双角	⊖	下一				

① 原文如此。"转徵"应为"变徵"。

② 原文如此。"高宫调"应为"高宫角"。

(仲吕宫ㄣ)	仲吕宫	道宫	ㄣ	上	道调宫⊙※	道宫	道调宫	上
	仲吕商	小石调	∧	尺	小食调⊙※	小食调	双调	上
	仲吕角	道宫角	ㄱ	工			高大石角	六
	仲吕变	道宫变徵	八	凡				
	仲吕徵	道宫正徵	ム	合				
	仲吕羽	正平调	マ	四	正平调⊙	正平调	仙吕调	上
	仲吕闰	小石角	一	一	小食角	小食角		
(蕤宾宫L)	蕤宾宫	中管道宫	L	勾				
	蕤宾商	中管小石调	⑦	下工				
	蕤宾角	中管道宫角	㊇	下凡				
	蕤宾变	中管道宫变徵	ム	合				
	蕤宾徵	中管道宫正徵	㋮	下四				
	蕤宾羽	中管正平调	㊀	下一				
	蕤宾闰	中管小石角	ㄣ	上				
(林钟宫∧)	林钟宫	南吕宫	∧	尺	南吕宫⊙※	南吕宫	南吕宫	尺
	林钟商	歇指调	ㄱ	工	歇指调⊙※	歇指调	小石调	尺
	林钟角	南吕角	八	凡			双角	四
	林钟变	南吕变徵	㋮	下四				
	林钟徵	南吕正徵	マ	四				
	林钟羽	高平调	一	一	高平调⊙※	南吕调	大吕调	尺
	林钟闰	歇指角	L	勾	歇指角	歇指角		
(夷则宫⑦)	夷则宫	仙吕宫	⑦	下工	仙吕宫⊙※	仙吕宫	仙吕宫	工
	夷则商	商调	㊇	下凡	林钟商⊙※	商调		
	夷则角	仙吕角	ム	合				
	夷则变	仙吕变徵	㋮	四				
	夷则徵	仙吕正徵	㊀	下一				
	夷则羽	仙吕调	ㄣ	上	仙吕调⊙※	仙吕调		
	夷则闰	商角	∧	尺	林钟角	商角		
(南吕宫ㄱ)	南吕宫	中管仙吕宫	ㄱ	工				
	南吕商	中管双调	八	凡			歇指调	工
	南吕角	中管仙吕角	㋮	下四			小石角	一
	南吕变	中管仙吕变徵	㊀	下一				
	南吕徵	中管仙吕正徵	一	一				
	南吕羽	中管仙吕调	L	勾			般涉调	工
	南吕闰	中管仙角	⑦	下工				
(无射宫㊇)	无射宫	黄钟宫	㊇	下凡	黄钟宫⊙※	黄钟宫	黄钟宫	凡
	无射商	越调	ム	合	越调⊙※	越调	林钟商	凡
	无射角	黄钟角	マ	四				
	无射变	黄钟变徵	一	一				
	无射徵	黄钟正徵	ㄣ	上				
	无射羽	羽调	∧	尺	黄钟羽⊙※	黄钟调	高般涉调	凡
	无射闰	越角	ㄱ	工	越角	越角		
(应钟宫八)	应钟宫	中管黄钟宫	八	凡				
	应钟商	中管越调	㋮	下四				
	应钟角	中管黄钟角	㊀	下一			歇指角	尺
	应钟变	中管黄钟变徵	ㄣ	上				
	应钟徵	中管黄钟正徵	L	勾				
	应钟羽	中管羽调	⑦	下工				
	应钟闰	中管越调	㊇	下凡				

上列表中之燕乐二十八调，《唐书》、《宋史》所载大致相同。惟《唐书》所谓南吕调者，因燕乐“林钟均羽调”等于雅乐“南吕均羽调”故也。宋沈括（死于西历纪元后一〇九三年）《梦溪笔谈》卷六第六页云：“今教坊燕乐，比律高二均弱，合字比太簇微下（光祈按，蔡元定系直以雅律太簇为燕乐黄钟）。……如今之中吕宫，却是古夹钟宫。南吕宫，乃古林钟宫。今林钟商，乃古无射宫。今大吕调，乃古林钟羽。虽国工亦莫能知所因。”

《唐书》所谓“林钟商”（《宋史》称为“商调”），似为“黄钟商”之误（即古无射宫）。所谓“林钟角”（《宋史》称为“商角”），则又似以燕乐夷则为宫。

沈括《补笔谈》云：“十二律配燕乐二十八调，除无徵音外，凡杀声，黄钟宫今为正宫，用六字。黄钟商今为越调，用六字。黄钟角今为林钟角，用尺字。黄钟羽今为中吕调，用六字。大吕宫今为高宫，用四字。大吕商、大吕角、大吕羽、太簇宫，今燕乐皆无。太簇商今为大石调，用四字。太簇角今为越角，用工字。太簇羽今为正平调，用四字。夹钟宫今为中吕宫，用一字。夹钟商今为高大石调，用一字。夹钟角、夹钟羽、姑洗商，今燕乐皆无。姑洗角今为大石角，用凡字。姑洗羽今为高平调，用一字。中吕宫今为道调宫，用上字，中吕商今为双调，用上字。中吕角今为高大石角，用六字。中吕羽今为仙吕调，用上字。蕤宾宫、商、角、羽，今燕乐皆无。林钟宫今为南吕宫，用尺字。林钟商今为小石调，用尺字。林钟角今为双角，用四字。林钟羽今为大吕调，用尺字。夷则宫今为仙吕宫，用工字。夷则商、角、羽、南吕宫，今燕乐皆无。南吕商今为歇指调，用工字。南吕角今为小石角，用一字。南吕羽今为般涉调，用工字。无射宫今为黄钟宫，用凡字。无射商今为林钟商，用凡字。无射角，今燕乐无。无射羽今为高般涉调，用凡字。应钟宫、应钟商，今燕乐皆无。应钟角今为歇指角，用尺字。应钟羽，今燕乐无。”（以上一段系录自《燕乐考原》卷一第十七页至第十九页。）

沈括所谓之燕乐二十八调，其次序只有宫调七种，与欧阳修（《唐书》）、蔡元定（见《宋史》）、张炎（《词源》）所载者相同，其余则不相符。但沈氏系与欧阳修同时，蔡元定系在其后，张炎更在其后，安知欧阳修、蔡元定所述者，非与沈氏所述相同，而与张氏相异耶？盖上列《唐书》、《宋史》二十八调次序，系余依照《词源》次序配列，以其较有统系故也。并不是确切可靠毫无疑义之办法。反之，沈氏所配字谱，则与张氏完全相同（其详余当于本章第九节中述之），因此，如照字谱次序排列，则沈、张两氏二十八调之次序，又复如出一辙。

余疑张炎《词源》八十四调之名，除其中燕乐二十八调名称，系唐代遗物外，其余一部分（七正角调、七徵调）系宋徽宗政和年间（西历纪元后一一一一年至一一一七年）所补，一部分则系南宋时代或张炎本人所补，并非唐代之旧。因欧阳修编纂《唐

书》在政和以前，此项增补之名称尚未发生，故欧阳修只记二十八调之名。蔡元定时代，虽在政和数十年之后，但宋时通行者，只七宫十二调（见《词源》，参看本章第七节），是项增补名称，亦未通行。故蔡氏亦只记载二十八调之名。但唐代音乐，除最通行之二十八调外，其余五十六调，当亦各自有其名称；不过此项名称，似与古时雅乐名称，如“黄钟均徵音”、“太簇均宫音”之类，完全相同而已。

元脱脱《宋史》卷一百四十二第七页云：“政和间，诏以大晟雅乐，施于燕飨；御殿按试，补徵角二调；播之教坊，颁之天下。然当时乐府奏言：乐之诸宫调，多不正，皆俚俗所传。”从此，除原有之宫、商、羽、闰四种调式外，又加入角（正角）、徵两种调式（每种亦各七调）。于是宋人乃于原有七种宫调名称下，各加以“角”字或“正徵”字样以别之。到了南宋又将“变徵”一种调式加入（大约只系理论方面），并于七种宫调名称之下，加上“变徵”二字以别之。此外，又将原来缺乏之太簇、姑洗、蕤宾、南吕、应钟五律，各加“中管”二字，凑成十二律。所谓“中管”者，系表示该管较原管稍短之意。但中管二字，《唐书》卷二十二中业已提及。如此一来，遂造成12×7＝84调。吾人试看后来增补之名称，秩序井然，各有意义；迥不似燕乐二十八调名称之混乱（其中一部分系译名，如般涉二字，即系苏袛婆羽音之名称，南宋庆元三年姜夔献《大乐议》亦谓：“大食、小食、般涉者，胡语”）。即此一点，已可发现其余名称，系后来陆续增补之痕迹也。

第五节　唐燕乐与琵琶

燕乐主要乐器为琵琶。（《唐书》卷二十二第一页言燕乐乐器云：“丝有琵琶、五弦、箜篌。”《宋史》卷一百四十二第七页亦谓：“厥后至坐伎部，琵琶曲盛流于时。”）我们假定苏袛婆琵琶上之四弦散音为姑、南、太、林，如本章第二节所述者，则只须将第一弦（姑）、第二弦（南）各升高三律，即成为林、黄、太、林。若只将第一弦（姑）升高三律，则成为林、南、太、林。但当时郑译所谓“其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均”者，在事实上，乃系仲吕、林钟、黄钟、太簇、南吕五均，因当时太乐系以黄钟代替林钟故也。（《隋书》卷十四第三十五页云：“仍以其声考校太乐所奏林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫。”）若列表比较，则有如下式：

太乐	林		南			黄		太		姑		
雅律	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
字谱	合		四			上		尺		工		

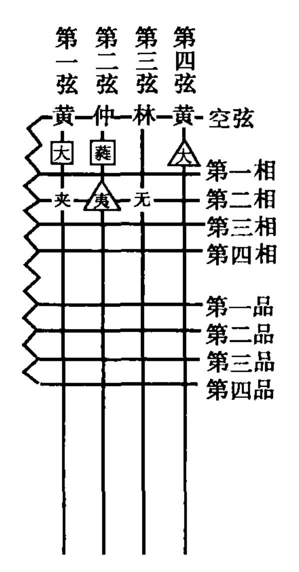
如此，则林、黄、太、林，即为合、上、尺、合，或黄、仲、林、黄，所谓“七商七角调弦法”是也。林、南、太、林，即为合、四、尺、合（或黄、太、林、黄），与上、尺、合、上音阶相似，所谓“七宫七羽调弦法”是也。今日吾国普通所用者，多为“七商七角调弦法”（参看陈澧《声律通考》，或童斐《中乐寻源》第三十三页）。

宋沈括《梦溪笔谈》卷六云：“前世遗事，时有于古人文章中见之。元稹诗有：琵琶宫调八十一，三调弦中弹不出。琵琶共有八十四调，盖十二律各七均，乃成八十四调。稹诗言八十一调，人多不喻所谓。予于金陵丞相家，得唐贺怀智《琵琶谱》一册。其序云：琵琶八十四调内，黄钟太簇林钟宫声，弦中弹不出，须管色定弦。其余八十一调，皆以此三调为准，更不用管色定弦。始喻稹诗言。如今之调琴，须先用管色合字定宫弦；乃以宫弦下生徵，徵弦上生商，上下相生，终于少商。凡下生者隔二弦，上生者隔一弦取之。凡弦声皆当如此。古人仍须以金石为准，《商颂》‘依我磬声’是也。今人苟简，不复以弦管定声，故其高下无准，出于临时。怀智《琵琶谱》调格与今乐全不同。唐人乐学精深，尚有雅律遗法。今之燕乐，古声多亡，而新声大率皆无法度。乐工自不能言其义，如何得其声和！”沈氏此说，若用之于“七宫七羽调弦法”真是恰到好处。因其四弦散音，恰为林、黄、太、林故也。但用之于“七商七角定弦法”则不尽相合。因其四弦散音为林、南、太、林，无黄钟在内故也。而且两种定弦方法，其在四相之中皆缺大吕、蕤宾二律。即或将“品”加上，亦复缺乏蕤宾一律。试问八十四调，何以能够奏出？因此，余乃为之臆说曰：第一，琵琶本系胡乐乐器，根本上不能弹出八十四调；第二，琵琶之组织，系以胡乐音阶为标准，换言之，即

宫　商　角变　徵　羽闰

是也。若以此项调式施于琵琶之上，则至少可以在四相之上，弹出黄钟（合）、夹钟（下一）、仲吕（上）、林钟（尺）、无射（下凡）五均三十五调，而且不必应用“推弦”之法，以增补“半音”。其式如下（图中之律，即系表示以该律为宫之意。符号“∧”，则系表示“半音”位置）。

我们细看下图，黄、夹、仲、林无五律，皆可为均。每均皆可得七调（譬如用黄钟均商音起调，则为“黄钟均商调”，燕乐称为大石调）。但在事实上却只应用宫、商、羽、闰四调，故至少可得二十调。惟夷则均四调，缺乏大吕一律（在第四弦上），若非用“推弦”或“移柱”（将第一相移在大吕蕤宾位置。唐段安节《琵琶录》所谓“只有宫商角羽四调，临时移柱，应二十八调”，当系指此）之法，不能弹出。至于大吕均，则更缺乏大吕、蕤宾二律；并宫音而无之。惟余对于“移柱”一事，只认为当时各种“增加半音”办法中之一种；而非最为流行者。盖燕乐最大妙用，即在“犯宫”一举



（西洋称为“转调”Modulation），换言之，一篇乐谱之中，忽而转入甲宫调，忽而又转入乙宫调，忽而又回到本宫调，以增加乐中变化。所谓转入他宫调者无他，即改奏本宫调以外之音是也。譬如本宫调为“黄钟均宫音”，并无大吕、蕤宾二律在内，现在忽奏大吕、夹钟、仲吕、蕤宾、夷则、无射、应钟七律，则转入“大吕均宫调”去矣。倘若调中“犯宫”之举甚多，则奏者对于“移柱”一事，势非疲于奔命不止。此外，如果第一相可以随时移动，则该相位置，势将变动无定；则吾国今日相传之琵琶四相位置，当亦复杂紊乱，不复再如今日之有条不紊矣。故余始终主张“推弦”之说，而不相信“移柱”之言。假如空弦与第二相之间，各用“推弦”之法，以补大、蕤、夷、大四律，则琵琶之上，十二律均已齐全，可以演奏八十四调（郑译之八十四调，当是如此办理）。至于“推弦”之法，是否能得一个正确“半音”，固系一大疑问。若就实用言，终不如在该处加上一个“闰相”之为便也。第三，吾国学者向将胡乐宫声（即宫调）中之变、闰两音，误认为等于中国宫声中之变徵、变宫两音。隋朝之郑译、南宋之张炎以及清代之凌廷堪（死于嘉庆十四年，即西历纪元后一八〇九年），盖无不如此。则唐朝天宝乐工贺怀智，欲于琵琶之上找出一个变徵（即第二弦上之蕤宾），以玉成“黄钟均宫调”（由第一弦空弦起）；找出一个角音（即第二弦上之蕤宾），一个变宫（即第四弦上之大吕），以玉成“太簇均宫调”（由第一弦第一相起）；找出一个变徵（即第四弦上之大吕），以玉成“林钟均宫调”（由第三弦空弦起），实非不近情理之举。但大吕、蕤宾二律之高度究竟如何，则非以管定之不可。既定之后，则其余八十一调缺乏该音者，皆以此为准。此所以贺怀祖[1]云“琵琶八十四调内，黄钟、太簇、林钟宫声，弦中弹不出，

① 原文如此。“贺怀祖”应为“贺怀智”，下同。

须管色定弦。其余八十一调，皆以此三调为准，更不用管色定弦”也。如照沈括之说，黄钟、太簇、林钟系指琵琶上空弦而言，则贺怀祖可以直言“黄钟、太簇、林钟三音不准，须管色定弦”，何必再赘以“宫声”二字耶？余之解释“管色定弦”，系指空弦与第一相之间而言。不但可以应用于“合上尺合定弦法”，亦可以应用于“上尺合上定弦法”。不过后者所补之音为蕤宾（第一弦及第四弦）、夷则（第二弦）、大吕（第三弦）三律而已。

又沈括《梦溪笔谈》卷六第二页亦云：“今之燕乐二十八调，布在十一律；唯黄钟、中吕、林钟三律，各具宫、商、角、羽四音。其余或有一调至二、三调。独蕤宾一律都无。内中管仙吕调，乃是蕤宾声，亦不正当本律。其间声音出人，亦不全应古法。”所谓黄钟、中吕、林钟三律，当然系指“合（黄）上（仲）尺（林）合（黄）定弦法”中之第一弦至第三弦之散音无疑。所谓“布在十一律”，则系黄、仲、林三律外，尚有大、太、夹、姑、夷、南、无、应八律。其中除大、夹、夷、无四律为均，与各家学说相同外，其余太、姑、南、应四律为均之说，则均与他家学说相异。又《宋史》卷一百三十一第六页载姜夔《大乐议》云：“且其名八十四调者，其实则有黄钟、太簇、夹钟、仲吕、林钟、夷则、无射之宫、商、羽而已。于其中又阙太簇之商、羽焉。”亦以太簇易大吕。按姜夔《大乐议》系献于宋宁宗庆元三年丁巳四月（见《庆元会要》，按即西历纪元后一一九七年），其时已在南宋中叶，而燕乐二十八调之分类方法，犹未完全确定，更无论北宋沈括时代矣。

第六节　《燕乐考原》之误点

清乾嘉学者凌廷堪次仲著《燕乐考原》一书（在《粤雅堂丛书》第九十九册至一百零一册内），其出版系在其死后之第二年（死于嘉庆十四年），影响极为重大。如江藩《乐县考》（“粤雅堂丛书”）、陈澧《声律通考》（“东塾丛书”）、徐灏《乐律考》各种重要著作，皆为凌氏书籍所引起的。章太炎氏《清代朴学大师列传》，称凌氏为兼综衍算乐艺之长，推崇备至。因此，吾人对于《燕乐考原》一书，不可不一为考察。

原书卷一第六页云：“廷堪昔尝著《燕乐考原》六卷，皆由古书今器，积思悟入者。既成，不得古人之书相印证，而世又罕好学深思心知其意者。久之，竟难以语人。嘉庆己巳岁春二月（按凌氏系是年六月初二日逝世），在浙晤钱塘严君厚民（杰），出所藏南宋张叔夏《词源》二卷见示。取而核之，与余书若合符节。私心窃喜，前此尚未误用其精神。于是录其要者，以自验其学之艰苦，且识良友之饷遗，不敢忘所自也。”此段文

字，真可以表现乾嘉学者治学之精神。惟彼与张叔夏同陷于误，是彼固不自知也。

原书卷一第五页云："……即宫、商、羽三均，亦就琵琶弦之大小清浊而命之；与《汉志》所载律吕长短分寸之数，两不相谋。学者无为古人所愚可也。……自隋郑译推演龟兹琵琶以定律，无论雅乐俗乐，皆原于此，不过缘饰以律吕之名而已。世儒见琵琶，非三代法物，恒置之不言。而累黍布算，截竹吹管，自矜心得。不知所谓生声立调者，皆苏祇婆之绪余也，庸足噱乎！"此段文字，更可谓为眼高于项，力大于身，把中国历来言乐之书，根本加以推翻。

但凌氏根据唐段安节（西历纪元后八九五年左右）《琵琶录》（又名《乐府杂录》），将琵琶定弦之法误解，则不免过当。原书卷一第二页云："唐·段安节《琵琶录》云：'太宗朝，挑丝竹为胡部。用宫、商、角、羽（原注：案此亦以弦之大小为次），并分平上去入四声。其徵音，有其声，无其调。'"（原注：案《琵琶录》以平声为羽，上声为角，去声为宫，入声为商，上平声为徵。徐景安《乐书》又以上平声为宫，下平声为商，上声为祉，去声为羽，入声为角；与此不同。皆任意分配，不可为典要。学者若于此求之，则失之远矣。）原书卷一第四页云："盖琵琶四弦，故燕乐但有宫、商、角、羽四均（原注：即四旦），无徵声一均也。第一弦最大，其声最浊，故以为宫声之均；所谓大不逾宫也。第四弦最细，其声最清，故以为羽声之均；所谓细不过羽也。第二弦少细，其声亦少清，故以为商声之均。第三弦又细，其声又清，故以为角声之均。一均分为七调，四均故二十八调也。其实不特无徵声之均，即角声之均亦非正声。故《宋史》云：变宫谓之闰；又云：闰为角，而实非正角是也。"又原书卷六第二十九页至第三十二页云："《宋史·乐志》云：燕乐七宫皆生于黄钟。七羽皆生于南吕。……则七宫一均，琵琶之第一弦也。……燕乐之黄钟，实太簇声，所谓高二律也。……七羽一均，琵琶之第四弦也。此弦为第一弦之半声，即太簇清声。故燕乐之南吕，亦太簇声也。……段安节曰：宫逐羽音，故七羽调名与七宫多相应也。……《宋史·乐志》云：燕乐七商，皆生于太簇。七角皆生于应钟。则七商一均，琵琶之第二弦也。……故以为应钟声。……七角一均，琵琶之第三弦也。……段安节曰：商角同用，则亦应钟声。"

兹将段安节、徐景安、凌廷堪三氏定弦之法，与中国现存琵琶散音一为比较。惟段、徐所谓"角"系指"闰"音，抑指"变宫"而言，徐氏所谓"祉"系指"变"音，抑指"正徵"而言，吾人既未确定，现在只好将两音同时并立，以资比较。表中亚剌伯数字，系表示相隔之律，计有若干。

		第一弦		第二弦		第三弦		第四弦		第五弦？
段氏散音		平		上闰		去		入		
		羽	1	大	2	宫	2	商		
				角	1					
		黄	2	太		夹		仲		
徐氏散音		上		下		上		去		入
		平		平		变				闰
		宫	2	商	3	仲祉	4	羽	1	无角
		黄		太	5	林	2	南	2	应
凌氏散音		宫		商		角		羽		
			9		0		3			
		太		应		应		太		
现在琵琶两种定弦法之散音		黄	5	仲	2	林	5	黄		
		黄	2	太	5	林	5	黄		

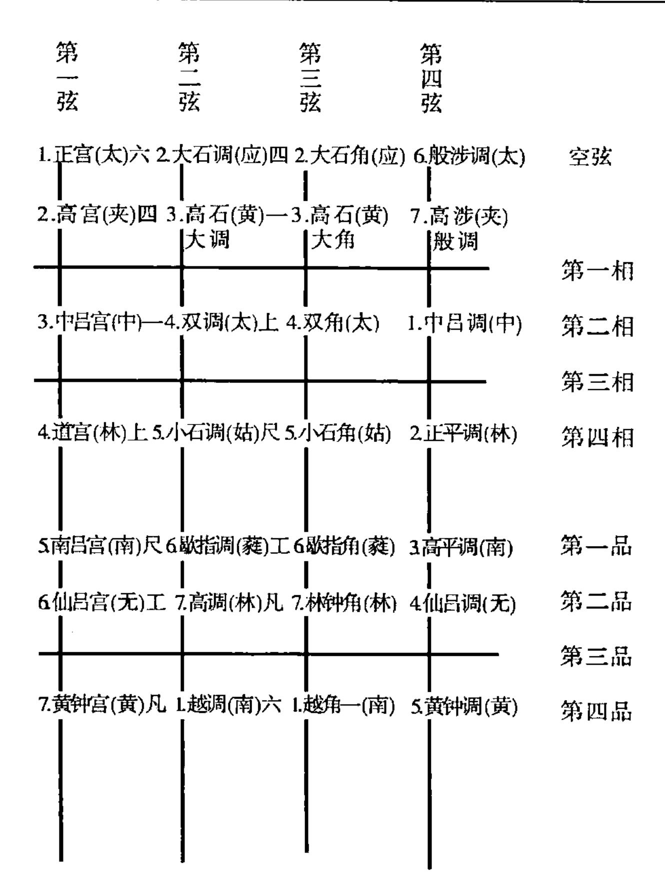
我们细看段、徐、凌三氏散音，均与现在琵琶散音不同。但段安节既系唐人，所言当有几分可靠。而且琵琶定弦之法，本来种类甚多；段氏所定四弦散音，亦非悖于实用。至于徐氏所言，则系依照郑译所述五旦之次序，亦非毫无根据。惟入声之角，是否配在第五弦，则余因未曾得读徐氏原书之故，只可暂时存疑。在三氏定弦方法中，其最可訾议者实为凌氏散音。原来定弦之法虽可变化多端，但两弦相隔至多不得超过七律。因为我们左手小指在“第一把”之时，只能按到七律之上，有时勉强按在八律之上，终觉非常吃力。此凡习过提琴（violin）者，所共知之者也。因此，丝弦乐器定弦多以相隔五律或七律为准。譬如胡琴，则相隔七律；三弦，则相隔五律及七律。现在琵琶两种定弦法，亦以五律为原则。所有亚剌伯琵琶、日本琵琶，亦无不如此。若照凌氏之说，则由第一弦到第二弦，其间非换“把”一次不可。但古代琵琶有“相”无“品”，余已于前面论及；则虽欲换“把”，其如无“品”可按何！即或有“品”可按，而第四相与第一品之间，缺乏一个“半音”，亦非用“推弦”之法，不能求得。倘若不幸“换把”与“推弦”二事同在一时举行，则对于快板乐曲，其势不能顺利进行。而快板又为琵琶各曲之原则（因弹的丝弦乐器，其音易灭，非迅速继以他音不可。至于拉的丝弦乐器，则无此弊）。故凌氏说法，终与实用不合也。

又凌氏原书卷六第三十一页，既以琵琶第二、第三两弦同为应钟声，忽而又将该二弦比于三弦乐器上之老中二弦。果尔，则彼此相隔当为五律，何得谓为同系应钟声？该

页又言："七角之声虽少清于七商，而实与七商相复。故北宋乾兴以来，七角即不用，盖并入七商也。"相隔既有五律之多矣，而乃谓之为"少清"？凡此种种，皆非余所能悟解者也。

凌氏主要学说，系以燕乐为"四均七调"，与向来所谓"七均四调"相反。《燕乐考原》卷六第十六页云："不知燕乐二十八调，即今之七调。一均七调，四均故二十八调。不必作捕风捉影之谈也。"按凌氏之有此论，似为误解段氏《琵琶录》所致。《燕乐考原》卷二第一页云："唐段安节《琵琶录》云：去声宫七调。第一运，正宫调。第二运，高宫调。第三运，中吕宫。第四运，道调宫。第五运，南吕宫。第六运，仙吕宫。第七运，黄钟宫。"卷三第一页云："《琵琶录》入声商七调。第一运，越调（原注：亦以第七声为第一运）。第二运，大石调。第三运，高大石调。第四运，双调。第五运，小石调。第六运，歇指调。第七运，林钟商调。"卷四第一页云："《琵琶录》上声角七调。第一运，越角调。第二运，大石角调。第三运，高大石角调。第四运，双角调。第五运，小石角调，亦名正角调。第六运，歇指角调。第七运，林钟角调。"卷五第一页云："《琵琶录》平声羽七调。第一运，中吕调。第二运，正平调。第三运，高平调。第四运，仙吕调。第五运，黄钟调。第六运，般涉调。第七运，高般涉调。"

凌氏据此遂谓："七宫之第一运，即按琵琶大弦之第一声也。……实应太簇之律（卷二第七页）。七宫之第二运，即按琵琶大弦之第二声也。……实应夹钟（卷二第九页）。七宫之第三运，即按琵琶大弦之第三声也。……实就仲吕（卷二第十一页）。七宫之第四运，即按琵琶大弦之第四声的也。……实应林钟（卷二第十七页）。七宫之第五运，即按琵琶大弦之第五声也。……实应南吕（卷二第二十页）。七宫之第六运，即按琵琶大弦之第六声也。……实应无射（卷二第二十五页）。七宫之第七运，即按琵琶大弦之第七声也。……实应黄钟（卷二第三十页）。"关于第二、第三、第四各弦，亦有类似之记载。此外凌氏更于七宫、七商之旁，注以工尺字谱（见卷一第二十二页）。兹将凌氏所言，施于今日琵琶之上，则其式如下（图中"1"、"2"、"3"等等，系指"运"数）：



观此，则知凌氏系把“运”字当作古之“声”字（即“调式”）解释。余未得读段氏《琵琶录》原文，不知“运”字究系何指，亦不知“运”字，有无“柱”字之意（按凌氏亦未尝以“运”为“柱”，上图可以证明）。但余据理揣测，则“运”、“均”同音（均读若韵）。所谓七运者，正是七均。每均四调，即二十八调。何必强将“运”解为“声”，作成所谓“四均七声”之学说耶？若读者将余在本章第五节中所拟琵琶七均四声旋宫之图，与凌氏此图（按凌氏此图亦系余私拟者，凌氏书中无之）一为比较，则知孰为自然，孰为不自然矣。

又《燕乐考原》卷一第十六页云：“仲吕上字为宫，则……应钟凡字为变徵……姑洗一字为变宫。”是凌氏亦误视“变”为“变徵”，“闰”为“变宫”，而不知其为“清角”、“清羽”也。

但凌氏书中，每有论断，辄将所据古书章句列出；使后之读者，容易察见其误会之由来。此真是大学者的态度，为吾辈所最当效法者！

第七节　南宋七宫十二调

宋张炎《词源》卷上第七页云："十二律吕，各有五音，演而为宫为调。律吕之名，总八十四，分月律而属之。今雅俗只行七宫十二调，而角不预焉。"该书卷上第十二页，又将七宫十二调之名记出，其目如下：

七宫：黄钟宫、仙吕宫、正宫、高宫、南吕宫、中吕宫、道宫。

十二调：大石调、小石调、般涉调、歇指调、越调、仙吕调、中吕调、正平调、高平调、双调、黄钟羽、商调。

换言之，即将燕乐二十八调中之七个角声（即闰音），一个商声（高大石调，属于大吕均），一个羽声（高般涉调，亦属于大吕均）除去（请参看本章第四节，表中有"⊙"者，即七宫十二调）。七个角声，在中国古调中，并无此物，其废之也固宜。至于大吕均之高大石调、高般涉调被人废弃，则系由于琵琶及觱篥之上，皆无大吕一律所致。到了后来元曲、昆曲所谓六宫十一调，则更将大吕均宫声之高宫一调，亦复废而不用，以便斩草除根，从此我们可以看见宫调进化与乐器结构之关是为如何密切者！

宫调到了南宋末叶，不但北宋晚期（徽宗政和年间）所加之徵角（指正角而言）二调，未能通行；即燕乐二十八调中之七角（指闰而言）、一商、一羽，亦复呜呼哀哉。但是吾国现存古代乐谱，却正以南宋时代所保存或遗留者为最古（朱熹、姜夔）。因此，我们对于七宫十二调之理论，亦可举引一二作品实例以证明之。

我们研究音乐历史的人，最痛苦者无过于只有纸上空谈，而无作品为例。就我们中国古代遗谱而论，在琴谱中，必有一部分作品是很古的，殆无疑义。但是若无真凭实据，只靠口传，此是伯牙古调，彼是中散遗音，终是令人难信。此外，据日人田边尚雄氏言，现在日本宫中尚保存一部分唐代乐谱原文；其中因破损不能认识者，亦早由宫中乐队抄下，世世相传云云。果尔，则吾国古代乐谱当可溯至唐朝。可惜此项乐谱，余尚未得见，只好俟诸他日。现在据余所见吾国古代乐谱，则以朱熹（西历纪元后一一三〇年至一二〇〇年）《仪礼经传通解·风雅十二诗谱》及姜夔（西历纪元后一一九七年进《大乐议》）所作各曲为最古。两人皆在南宋时代（皆在西历纪元后第十二世纪），而《仪礼经传通解》一书，柏林国立图书馆中无之，余因此亦未得读。余仅从童斐君《中乐寻源》卷下第一页获见《关雎》一篇，系童君录自该书者。但余从《宋史》卷一百四十二第二页得知："《小雅》诗谱，《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》、《鱼丽》、《南有嘉鱼》、《南山有台》，皆用黄钟清宫（原注：俗呼为正宫调）；二南国风诗谱，《关雎》、

《葛覃》、《卷耳》、《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》，皆用无射清商（原注：俗呼为越调）。朱熹曰：《大戴礼》言：雅二十六篇，其八可歌，其八废，不可歌。本文颇有阙误。汉末杜夔传旧雅乐四曲。一曰《鹿鸣》，二曰《驺虞》，三曰《伐檀》，又加《文王诗》，皆古声辞。其后新辞作而旧曲遂废。唐开元乡饮酒礼，乃有此十二篇之目，而其声亦莫得闻。此谱，相传即开元遗声也。古声亡灭已久，不知当时工师，何所考而为此？窃疑古乐有唱有叹。唱者发歌句也，和者继其声也。诗词之外，应更有叠字散声，以叹发其趣。故汉晋间旧曲既失其传，则其词虽存，而世莫能补。如此谱直以一声协一字，则古诗篇篇可歌。又以清声为调，似亦非古法。然古声既不可考，姑存此以见声歌之仿佛。俟知乐者考焉。”又《燕乐考原》亦谓该谱其中六篇系黄钟清宫，六篇系无射清商。（《燕乐考原》卷一第四十页云：“若宋人之雅乐，即燕乐。朱子所传赵彦肃诗乐谱，小雅六篇用黄钟清宫〔原注：即正宫〕；国风六篇，用无射清商〔原注：即越调〕。宋人以夹钟、姑洗配‘一’字，无射、应钟配‘凡’字。谱中有姑洗、无射诸律，同雅乐用‘一’、‘凡’可知矣”。）兹将朱熹十二诗谱，姜夔《越九歌》十篇（见《姜白石全集·白石道人歌曲》卷一第五页至第七页，扫叶山房印行。又姜夔《越九歌》之外，尚有其他歌谱；但皆用宋俗字谱，非若《越九歌》之用律吕注谱也。关于宋俗字谱，当于后面乐谱章内述之）之宫调，表列如下。

									（原　注）
	雅乐商调：	商	角	变徵徵	羽	变宫宫	商		
	燕乐宫调：	宫	商	角变	徵	羽闰	宫		
朱熹	国风六篇：	黄	太	姑仲	林	南无	黄		（无射清商俗呼越调）
姜夔	越王越调：	黄	太	姑仲	林	南无	黄		（无射商）
	越相侧商调：	太	姑	蕤	南	应黄	太		（黄钟商）
	祷之神：	仲	林	南无	黄	太夹	仲		
	旌忠中管商调：	应	大	夹姑	蕤	夷南	应		（南吕商）
	蔡孝子中管般瞻调：	无	黄	太夹	仲	林夷	无		（大吕羽）

	雅乐宫调：	宫	商	角	变徵徵	羽	变宫宫	
	燕乐宫调(即角调)：	闰	宫	商	角变	徵	羽闰	
朱熹	小雅六篇：	黄	太	姑	蕤林	南	应黄	（黄钟清宫俗呼正宫）
姜夔	帝舜楚调：	黄	太	姑	蕤林	南	应黄	
	王禹吴调：	夹	仲	林	南无	黄	太夹	（夹钟宫）
	项王古平调：	无	黄	太	姑仲	林	南无	（无射宫）

	雅乐羽调：	羽	变宫 宫	商	角	变徵 徵	羽	
	燕乐徵调：	徵	羽闰	宫	商	角变	徵	
姜夔	曹娥蜀侧调：	仲	林夷	无	黄	太夹	仲	（夷则羽）
姜夔	庞将军高平调：	姑	蕤林	南	应	太	姑	（林钟羽）

上列二十二篇调式之中，朱熹《关雎》一篇，姜夔《越九歌》十篇，皆由余一一审查而得。惟姜夔集中，间有将“大”误印为“太”，或“太”误印为“大”者，兹特一一改正如上。我们细看上列二十二篇乐谱之中，竟有十一种属于燕乐宫调，九种属于燕乐角调，皆系唐代已有者。惟徵调两种，则系宋朝燕乐，徽宗政和年间所新加者。至于朱熹、姜夔之所以称呼该调等为无射商、黄钟宫等等者，不过在“燕乐身上”穿以一件“雅乐衣裳”而已。正如吾人今日学习西乐痛谱[①]“阳调”（或译为“长音阶”）；又因其颇与吾国徵调或小工调之结构相似，遂直称之为徵调或小工调，以附会其说是也。因为宋朝诸儒虽深知雅乐调式之结构，但当时乐工所用之乐器，却多来自燕乐。为迁就乐工（或谋群众赏识）起见，不能不大谱特谱燕乐宫调及角调。凌廷堪氏谓“宋人之雅乐，即燕乐”一语，确有深见。不过彼所重视者似仅在应用“乙”、“凡”二字，尚非探原索本之论也。

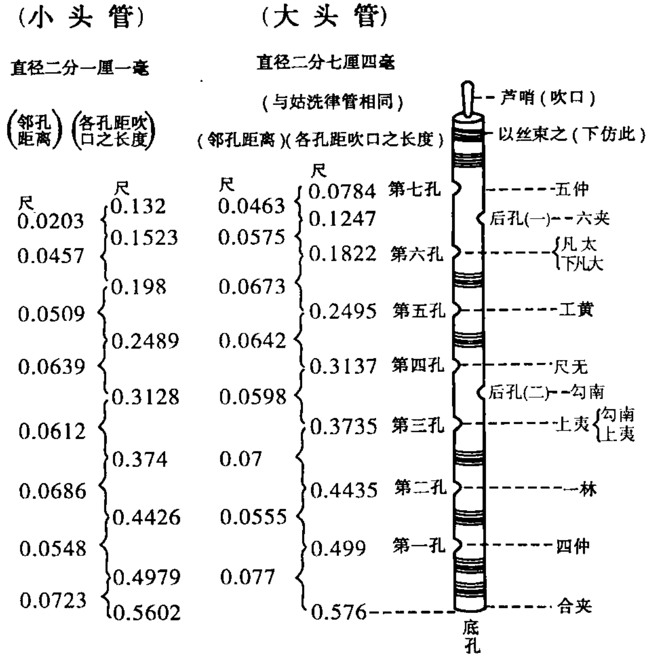
第八节　宋燕乐与觱篥

唐燕乐之主要伴奏乐器为琵琶。宋燕乐之主要伴奏乐器则为觱篥。北宋陈旸《乐书》（西历纪元后一一〇一年）卷一百三十第二页云：“觱篥：一名悲篥，一名笳管。羌胡龟兹之乐也。以竹为管，以芦为首。状类胡笳而九窍。所法者角音而已，其声悲栗。胡人吹之，以惊中国马焉。……后世乐家者流，以其旋宫转器，以应律管；因谱其音，为众器之首。至今鼓吹教坊用之，以为头管。是进夷狄之音，加之中国雅乐之上，不几于以夷乱华乎？降之雅乐之下，作之国门之外，可也。圣朝元会乘舆行幸，并进之以冠雅乐，非先王下管之制也。然其大者九窍，以觱篥名之。小者六窍，以风管名之。六窍者犹不失乎中声，而九窍者其失盖与太平管同矣。（原注：今教坊所用：上七空，后二空，以五凡工尺上一四六勾合十字谱其声。）”张炎《词源》卷下第二页云：“法曲则以倍四头管品之（原注：即筚篥也），其声清越。大曲则以倍六头管品之，其声流美。

① 原文如此。“痛谱”二字似为多余字。

……惟慢曲引近则不同，名曰小唱，须得声字清圆，以哑筚篥合之；其音甚正，箫则弗及也。”马端临《文献通考》卷一百三十八云：“觱篥、悲篥、笳管、风管：觱篥本名悲篥，出于胡中，其声悲。”（原注：或云，儒者相传，胡人吹角以惊马；后乃以笳为首，竹为管。）

光祈按：据陈旸《乐书》及马端临《文献通考》所云，则觱篥与头管似为一物。而筚篥二字则又与觱篥二字之音相同（觱读若必），只写法不同而已。哑筚篥则又为筚篥之无笳形筒子者，其音较弱，故谓之哑；似与今日所谓头管相同。惟据乾隆二十四年（即西历纪元后一七五九年）所刊之《皇朝礼乐图式》[①] 卷八所载，则头管共分两种：一为大头管，一为小头管，二者均只有八孔。七孔在前，一孔在后，其尺寸如下（按，陈旸《乐书》中觱篥一图，只有前六孔，且未言尺寸）：



上图较之陈旸所谓“上七空后二空”者，少一后孔。余疑此后孔系在第三孔及第四孔之间。其理由有二：（1）后孔系由大指按放。“后孔一”既在第六孔、第七孔之间由右手（?）大指去按（七六五各孔，由右手食中名三指去按〔参看刘诚甫君《中国器乐常识》第八一页〕，则“后孔二”当在第三、第四两孔之间，由左手大指去按）。（2）第六、第七两孔之间，因其开有后孔也，故该处无丝束之。同样，第三、第四两孔之间，亦未用丝束，当是昔日该处开孔之遗制。至于陈旸所谓“以五凡工尺上一四六勾合十字

① 原文如此。《皇朝礼乐图式》应为《皇朝礼器图式》。后文出现的《皇朝礼乐图式》均直接改为《皇朝礼器图式》，不另出注。

谐其声”以及《辽史·乐志》所谓“各调之中，度曲协音，其声凡十，曰五凡工尺上一四六勾合；近十二雅律，于律吕各阙其一”（参看本书第五章第二节），其字谱次序，颇与现时通行者不同。其原因，似系先言前面七孔：五凡工尺上一四；次言后面两孔：六勾；最后乃言底孔。如果上面所书寸尺不错，则第六孔所发之音（专指小头管而言），当介于大、太两律之间，我们可以称之为“中立七阶”。（按上面余以夹钟为“合”者，系因燕乐以夹钟为律本，以便易于比较之故。究竟该管基音是否等于夹钟，则系另一问题。因此所谓大、太两律，亦系相对的，而非绝对的。）又“后孔二”如在第三、第四两孔之间，而且第三孔略向第二孔方面移近一点，则一上勾尺各音之间，各自成为“半音”。至于上列图中，则似将“后孔二”除去之后，并将第三孔向第四孔方面移近一点；于是由第三孔所发之音，遂介于夷、南两律之间，我们可以称之为“中立四阶”。此两种音阶，可由奏者利用各种特别吹法、按法，将该音提高一点或降低一点，一以调中需用何律（大吕或太簇，夷则或南吕）为转移。倘奏者无此技术，听其自然吹出，不加补正，则在一般未曾受过音乐教育之听众中，当然当作“半音”或“整音”看待，不会求全责备的。其余管上所缺各律，如姑洗、蕤宾、应钟等等，当然皆可利用各种特别吹法、按法以求得之。因此，所有夹、仲、林、夷、无、黄，六均三调，皆可吹出。惟大吕一均，在琵琶之上发生困难，已如本章第五节所述；而在头管之上，则又因第六孔发音不准之故，大吕一均，终不受人欢迎。（按南宋七宫十二调中，只有大吕均宫声；无商、羽二声。又宋时管上既有后孔二，故夷则一律，当系“纯四阶”，非“中立四阶”，所以夷则可以为均。）

第九节　起调毕曲问题

元脱脱《宋史》卷一百三十一《乐志》载蔡元定《六十调篇》曰：“十二律旋相为宫，各有七声，合八十四声。宫声十二，商声十二，角声十二，徵声十二，羽声十二；凡六十声，为六十调。其变宫十二，在羽声之后，宫声之前；变徵十二，在角声之后，徵声之前；宫徵皆不成；凡二十四声，不可为调。黄钟宫至夹钟羽，并用黄钟起调，黄钟毕曲。大吕宫至姑洗羽，并用大吕起调，大吕毕曲。太簇宫至仲吕羽，并用太簇起调，太簇毕曲。夹钟宫至蕤宾羽，并用夹钟起调，夹钟毕曲。姑洗宫至林钟羽，并用姑洗起调，姑洗毕曲。仲吕宫至夷则羽，并用仲吕起调，仲吕毕曲。蕤宾宫至南吕羽，并用蕤宾起调，蕤宾毕曲。林钟宫至无射羽，并用林钟起调，林钟毕曲。夷则宫至应钟羽，并用夷则起调，夷则毕曲。南吕宫至黄钟羽，并用南吕起调，南吕毕曲。无射宫至

大吕羽，并用无射起调，无射毕曲。应钟宫至太簇羽，并用应钟起调，应钟毕曲。是为六十调。”兹举黄钟宫至夹钟羽一例如下：

黄钟宫	黄	太	姑	蕤林	南	应黄
	宫	商	角	变徵 徵	羽	变宫 宫
无射商	黄	太	姑仲	林	南无	黄
	商	角	变徵 徵	羽	变宫 宫	商
夷则角	黄	太夹	仲	林夷	无	黄
	角	变徵 徵	羽	变宫 宫	商	角
仲吕徵	黄	太	姑仲	林	南	应黄
	徵	羽	变宫 宫	商	角	变徵 徵
夹钟羽	黄	太夹	仲	林	南无	黄
	羽	变宫 宫	商	角	变徵 徵	羽

以上五调，皆以黄钟起调，黄钟毕曲。所谓黄钟宫者无他，即黄钟均宫音是也。无射商，则为无射均商音。夷则角，则为夷则均角音。如此类推下去。黄钟、无射等等律吕，系确定该调中宫字一音之高度。宫、商、角等等音名，则系确定该调组织形式（换言之，即调中“半音”位置之变易）。究竟该篇乐谱，属于何音，则宜视该篇乐谱首尾两音，以为标准。此起调毕曲说之内容也。

沈括《梦溪笔谈》卷六第三页云：“法虽如此，然诸调杀声，不能尽归本律故有偏杀、侧杀、寄杀、元杀之类。虽与古法不同，推之亦皆有理。知声者皆能言之，此处不备载也。”

《白石道人歌曲》卷四云：“凡曲言犯者，谓以宫犯商、商犯宫之类。如道调宫‘上’字住，双调亦‘上’字住。所住字同，故道调曲中犯双调，或于双调曲中犯道调。其他准此。唐人《乐书》云：犯有正旁偏侧：宫犯宫，为正宫。犯商，为旁宫。犯角，为偏宫。犯羽，为侧宫。此说非也。十二宫所住字各不同，不容相犯。十二宫特可犯商角羽耳。”

张炎《词源》卷上第十三页结声正讹云：“商调是‘八’字结声，用折而下；若声直而高不折，则成‘幺’字，即犯越调。仙吕宫是‘フ’字结声；用平直而微折而下，则成‘八’字，即犯黄钟宫。正平调是‘マ’字结声（原文将‘マ’讹为‘刂’），用平直而去；若微折而下，则成‘ㄅ’字，即犯仙吕调。道宫是‘ㄅ’字结声（原文将‘ㄅ’

讹为‘乚’)，要平下；莫太下而折，则带‘𠆢一’双声，即犯中吕宫。高宫是‘丂’字结声，要清高；若平下则成‘𠃌’字，犯大石角微高则成‘幺’字，是正宫。南吕宫是‘𠆢’字结声，要平而去；若折而下，则成‘一’字，即犯高平调。”

凌廷堪《燕乐考原》卷一第二十页云：“朱文公云：张功甫在行在，录得谱子；大凡压入音律，只以首尾二字。首一字是某调，章尾即以某调终之。(原注：沈存中、姜尧章但云杀声住字，不云首一字也。蔡季通因此遂有起调毕曲之说。)如《关雎》，关字合作无射调，结尾亦作无射声应之。《葛覃》，葛字合作黄钟调，结尾亦作黄钟声应之。如“七月流火”三章，皆七字起；七字则是清声调，亦以清声结之。如‘五月斯螽动股’、‘二之日凿冰冲冲’，‘五’字、‘凿’字，皆是浊声黄钟调，末以浊声结。(原注：此即《补笔谈》所谓杀声也。度曲家于某调杀声用某字者，盖以纪此曲之当用某调耳。非各调别无可辨，徒恃此以辨之也。朱文公误谓调之所系，全在首尾二字。蔡季通因此附会为起调毕曲之说，以疑误来学，遂为近代以来言乐者之一大迷津矣。)”篇末凌氏并附以案语云：“案蔡元定《律吕新书》起调毕曲之说，于古未之前闻也。彼盖因郑译之八十四调，去二变而演为六十调，于心终觉茫然，无术以别之。因见沈氏《笔谈》，某调杀声用某字。又见行在谱子，首一字是某调，章尾即以某调终之之语。又以杀声及首尾等语不典，遂乃撰为起调毕曲之言，以为六十调之分别在此。而又讳其所自来，以惊愚惑众。究之于沈氏之所谓杀声者，又何尝了然于心哉！某调杀声用某字者，欲作乐时，见此曲杀声是某字，即用某调奏之。非宫调同此抗队，而徒恃杀声一字，以为分别也。如宫调别无可辨，徒以杀声辨之；则黄钟起调毕曲，谓之黄钟宫者；改作太簇起调毕曲，又可谓之太簇宫；则宫调亦至无定不可据之物矣。后之论乐者，如唐应德、李晋卿辈，咸奉起调毕曲为圣书，岂知其为郢书燕说，浅近如此乎？杀声者即姜尧章所谓住字也。……又案：起调毕曲之说，萧山毛氏驳之曰：设有神瞽于此，欲审宫调，不幸而首声已过，则虽按其声而茫然不解为何调；必俟歌者自诉曰，顷所歌者首声为某声，而后知之，此稚语也。可谓解颐之论矣。”

光祈案：张炎结声正讹所举诸例，与蔡元定所定之“毕曲”，其义相同。至于沈括所谓“杀声”，则与蔡、张两氏不尽相同。沈括所谓“元杀”，似指宫调结声，用本均宫音之律而言。(如道调宫，则用仲吕一律即“上”字毕曲。请参看本章第四节表内仲吕宫一项。)“偏杀”，似指商调结声，而用本均宫音之律而言。而且此律尝较该调基音低二律(譬如双调而用仲吕一律毕曲)。“侧杀”，似指羽调结声，而用本均宫音之律而言。而且此律尝较该调基音低九律(譬如仙吕调，而用仲吕一律毕曲)。“寄杀”，似指角调结声，既不用本均宫音之律，亦不用本均角音之律，而用本均徵音之律而言。而且此律尝较该调基音高三律。(譬如高大石角，既不用仲吕一律，亦不用南吕一律，而用本均

徵音之律〔即黄钟，其在字谱则为“合”或“六”〕以毕曲，所以称之为“寄”。）在此四种“杀声”之中，其“元杀”一种，实与蔡、张两氏各种宫调结声相符。其在各种结声中，实居主要地位，所以称之为“元”。其余三种或不用本调基音之律结声，而用本均宫音之律；所以称之为“偏”为“侧”。或不用本调基音之律结声，而用本均徵音之律；在事实上无异将“他均宫音之律”寄在本均；所以称之为“寄”。因此，余疑沈氏所言各种“杀声”，系指具有移宫犯调之乐谱而言。而蔡、张两氏之结声，则系专指单纯乐谱而言。关于移宫犯调一事，余当另作专书论之。

本来吾人辨别调式，不能专恃“结声”，诚如凌廷堪氏所言。但“结声”终是一大标记。我们考察一篇乐谱，究竟属于何调，第一步，应先看结尾一音系何音。第二步，再看该音在全篇乐中是否占重要位置（所谓占重要位置者，譬如该音在谱中，出现次数特较他音为多，而且多是重要音符〔或者多在拍中“板”上，或者分配在诗词重要字面之上，或者常居诗词句读之尾〕，并较其他各音之音符为长〔譬如他音多系“四分音符”或“八分音符”，而该音则多系“二分音符”〕）。如其该项结尾之音同时复占谱中重要位置，则必为“基音”（Tonika）无疑，我们便可断定该调属于何调。反之，若结尾一音在全篇谱是并不占据重要地位，则该调势必属于沈括所谓偏杀、旁杀、寄杀之类。因此吾人万不可专以“结声”定调，宜以谱同调中“重要音节”为主。“重要音节”属于何音，则为何调。此外，还有一种特别情形，吾人须加以顾及者，即在音乐幼稚之国家，其制谱者尚未具有确切明了之“调式”概念。往往欲制甲调者，而事实上乃是乙调。正如初学作诗之人，本来决意用上平声三江之韵；但是作完之后，才发现已跑到下平声七阳去了。制谱之事亦然，譬如通篇结构，皆是商调，但于结声之时，强用一个羽音，遂呼之为羽调是也。西洋学者研究野蛮民族音乐，亦复如是。盖野蛮民族，固无一定乐理，以为辨别“调式”之标准。全在研究者之细心审察，然后始能求得也。

至于“起调”之音，固不必以“基音”为限。但在西洋古典派作品，其“起调”亦多喜用“基音”或“上五阶”（Dominante，譬如宫调中之徵音），以便使人一闻该乐，便知属于何调。此正如吾国作诗，往往首句即行押韵；其意亦在使人立刻知其属于何韵是也。上举朱熹《关雎》一例，其“起调毕曲”，皆系“基音”（即黄钟）。反之，姜夔《越九歌》十篇，其“毕曲”皆系“基音”，而“起调”则不以“基音”为限。鄙意以为在吾国音乐未用移宫换调法以前（似从唐代起始用此法），其雅乐之“毕曲”一音，必系“基音”，殆毫无疑义。（按古代虽知十二律旋相为宫之法，但每次每人所奏者，仅限于一调；非如移宫换调乐谱之同时杂用数调也。）惟“起调”是否用“基音”，则不得而知耳。蔡元定创“起调毕曲”之说（?）究竟有无历史根据，虽不敢冒昧武断，但此说极有学理上之基础，则吾人实可以断言。故明末大音乐学者朱载堉氏，亦尝采用其说。

而凌廷堪氏直斥蔡元定为"惊愚惑众"，则未免厚诬古人，实为贤者所不取也！

第十节　元曲昆曲六宫十一调

《燕乐考原》卷六第五页云："元周德清《中原音韵》、陶宗仪《辍耕录》论曲，皆云有六宫十一调。六宫者，正宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫是也。（原注：旧皆以仙吕宫为首，今依燕乐次序正之，下十一调仿此。）十一调者，大石调、双调、小石调、歇指调、商调、越调、般涉调、高平调、宫调、角调、商角调是也。案燕乐既有七宫七角矣，何由又有宫调角调也？七角调，宋教坊及队舞大曲已不用矣，何由元人尚有商角调也？皆可疑之甚者。考《宋史·乐志》，太宗所制曲，乾兴以来通用之，凡新奏十七调，总四十八曲。所谓十七调者，正宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫六宫，大石调、双调（原注：《宋史》误脱调字，今补）、小石调、歇指调、商调（原注：《宋史》误脱商调，今补）、越调、般涉调、中吕调、高平调、仙吕调、黄钟羽（原注：即黄钟调）十一调。燕乐二十八调，不用七角调及宫、商、羽三高调（光祈按，即大吕均之高宫、高大石调、高般涉调三种）。七羽中又阙一正平调。故止十七调也。此则正史所传，凿然可信者矣。盖元人不深于燕乐，见中吕、仙吕、黄钟三调与六宫相复，故去之，妄易以宫调、角调、商角调耳。所以此三调皆无曲也。（原注：《中原音韵》有商角调黄莺儿六章，《辍耕录》并入商调，则商角即商调之误也。）六宫之道宫，元人杂剧不用，金人院本有之，是金时六宫尚全也。十一调之小石调、歇指调、般涉调、中吕调、高平调、仙吕调、黄钟调，元人杂剧皆不用，金人院本亦有之，惟无歇指调，是金时十一调，仅阙一调也。以金元之曲证之，《中原音韵》小石调青杏儿注云：亦入大石调，则小石调附于大石调矣。元北曲双调，有离亭宴带歇指杀，则歇指调附于双调矣。般涉调诸曲，《辍耕录》皆并入中吕宫，则般涉调附于中吕宫矣。中吕调金院本与石榴花同用，则中吕调亦附于中吕宫矣。元北曲商调有高平随调杀，则高平调附于商调矣（原注：高平调即南吕调）。元南曲有仙吕入双调之名，则仙吕调附于双调矣。黄钟调金院本与喜迁莺同用，则黄钟调附于黄钟宫矣。又金院本有羽调混江龙，南曲有羽调排歌，此羽调不知于七羽中何属，当是黄钟羽也。混江龙本仙吕宫曲，排歌亦在仙吕宫八声甘州之后，然则黄钟羽又可附于仙吕宫也。故元人杂剧及《辍耕录》有曲者，只正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫五宫；大石调、双调、商调、越调（凌廷堪门人张其锦注：其锦案：《辍耕录》越调无曲，疑传写脱误）四调。较《中原音韵》少小石、商角、般涉三调。明人不学，合其数而计之，乃误以为九宫。至于近世著书度

曲，以臆妄增者，皆不可为典要也。”

光祈按，元曲、昆曲所谓“六宫十一调”，系自南宋七宫十二调进化而出。惟将其中大吕均之高宫一种及仲吕均之正平调一种除去，即成为六宫十一调。其名称如下（参看本章第四节表内，有“※”符号者）：

六宫：正宫、中吕宫、道宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫。

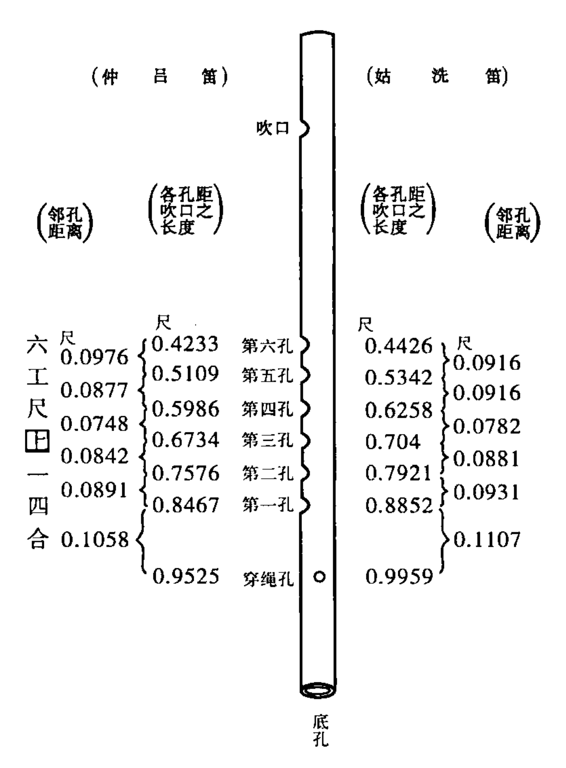
十一调：大石调、双调、小石调、歇指调、商调、越调、般涉调、宫调（即中吕调?）、高平调、商角调（即仙吕调?）、角调（即黄钟羽?）。

但在实际上，常用之调式只有九种，即五个“宫声”（正宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫五种），四个“商声”（大石调、双调、商调、越调四种）是也。而“羽声”一类，至是亦复完全排斥（参看上段所引《燕乐考原》及王季烈《集成曲谱》声集卷一第四页）。

在明嘉靖间（西历纪元后一五二二年至一五六六年），太仓魏良辅未创昆曲以前，所有元曲皆用三弦伴奏。三弦无柱，奏者可以自由取音。不但南宋七宫十二调，可以尽量演奏；即郑八十四调，亦复可以全行弹出。惟元曲宫调，既系沿袭宋人燕乐之旧，故三弦之上所弹者，似乎系以觱篥所能吹出者为准绳。其“调式”组织，亦当与宋人燕乐一样，系以一、上之间及工、凡之间为“半音”。但自明季昆曲盛行以后，南曲势力侵入北方。自此以后，所有南曲、北曲（即元曲）一一概用笛伴奏（按南曲自始即用笛伴奏），而且只以小工笛为准。与上述觱篥所吹音阶，微有不同。

第十一节　昆曲与小工笛

据康熙五十二年（即西历纪元后一七一三年）所刊布之《律吕正义》，则笛有两种：一为姑洗笛，一为仲吕笛。前者直径为四分三厘五毫，长度（自吹孔至底孔）为一尺二寸五分一厘七毫，阳月用之。后者直径为四分一厘六毫，长度为一尺一寸九分七厘二毫，阴月用之。兹将各孔尺寸，汇列如下：



上图第三孔所发之音比“上”字高一点，是为“中立四阶”，与前述头管相同。第五孔与第六孔之间，则为“短三阶”（即相距三律）。若奏者利用各种特别吹法手法，则“工”字稍高便成“下凡”；“六”字稍低即得“凡”音。调中需用何音，即奏何音补之。我们知道：南曲不用一、凡二字，素与北曲相异。小工笛既为南曲所用，则“翻调”之结果，“凡”与“下凡”两音，必须时常换用，其式如下：

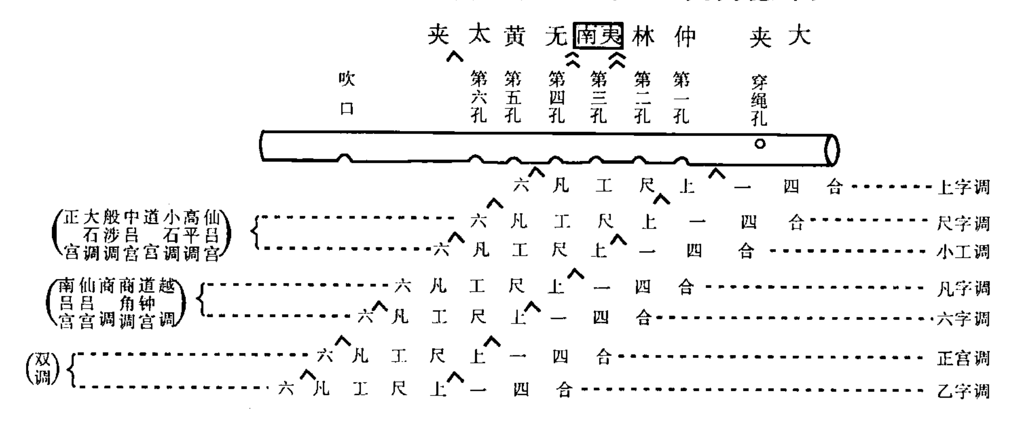
		穿绳孔	1	2	︽3	︽4	5 ∧	∧		∧6	(1)		(2)	︽(3)	︽(4)
（俗名）		合	四		上	尺	工	下凡	凡	六	五	下乙	乙	仩	伬
尺字调	宫	商	角		徵	羽		宫							
小工调		宫	商	角		徵	羽			宫					
凡字调			宫	商	角		徵		羽		宫				
六字调				宫	商	角		徵		羽		宫			
正宫调					宫	商	角			徵	羽			宫	
乙字调						宫	商		角		徵		羽		宫

表中符号：“︽”系表示“四分之三音”；“∧”表示“半音”；无符号者为“整音”；亚剌伯数目系表示笛孔。各调之中，只有小工、乙字两调，其音阶恰与笛上之孔相合。其余四调，必须利用“上”字；而“上”字又系一个“骑墙派”，同时代表上、勾两音。因此之故，奏音必须临时补正，以应真正上字或真正勾字之需要。倘奏者不能补正，则该音只好一任听众，呼牛呼马，各随其意而已。我们细看上表，尺字、六字两调，系用“下凡”一音；而凡字、乙字两调，则用“凡”音；惟小工、正宫两调，既不用“凡”，亦不用“下凡”。昆曲宫调配笛一事，既以小工、尺字两调互用，或凡字、六

字两调互用（其说详下）；当时奏者或系偏重小工、凡字两调，少奏尺字、六字两调，以避用“下凡”一音，亦未可知。盖明末清初之际，多以笛上第六孔为“凡”字；后来民间所流传之笛制，亦多以第六孔代表“六”、“凡”两音故也。童斐君《中乐寻源》卷上第二十一页有云：“全掩六孔，舒气平吹，得第一声（按即合字），为最低。开下一孔，得第二声（即四字），则比一（即合字）高一阶。依次递开而上，至第七声，为平吹中最高之音。吹第七声（即凡字），若全开六孔，则声嫌高，须将第四、第五两孔掩没，方为合律。……第八声即一（即合字）之清声（即六字），掩下五孔，独开第六孔，平吹得之。若掩六孔，激气高吹，亦得第八声（即六字）。自八而上之高音，仍依二三四五之顺序，惟愈高则吹气当愈急耳。”

现在普通所谓小工笛，系以一、上二字及凡、六二字为“半音”。谱中合四一上等字，则视所标调名为转移。譬如小工调系以小工笛上第一孔为合字，而尺字调则以小工笛上第一孔为四字（合字系用高吹低唱之法），一以调名为转移。尺字调、凡字调等等名称，系以该调之“工”字分配小工笛上何字为标准，该调工字分配在小工笛上尺字者，则为尺字调；分配在小工笛上凡字者，则为凡字调。如此类推下去。

近人王季烈《集成曲谱》（《声集》卷一第九页）、吴梅《顾曲麈谈》（卷上第九页），皆以仙吕、中吕、正宫、道宫（燕乐为宫声）、大石、小石（燕乐为商声）、高平、般涉（燕乐为羽声）配小工调或尺字调。以南吕、黄钟（燕乐为宫声），商调、越调（燕乐为商声）、商角（燕乐为羽声）配六字调或凡字调。以双调（燕乐为商声）配乙字调或正宫调。其所以每次各以高低两调相配者（尺字低于小工，凡字低于六字，正宫低于乙字），大约系为届时歌者嗓子高低，留活动余地之故。兹将各调所配笛色，列图表示如下：（下列表中，歇指、宫调、角调三种，未曾列入，以其有目无词故也。又王、吴两君所配各调笛色，当有所本；惜其未将其所根据之书籍录出；或系根据《九宫大成谱》，亦未可知；但余是时身处异国，未能获读此书一一考证，是为憾耳！）



此种小工笛翻调结果，计有两点，颇与唐宋元各代燕乐不同。第一，从前燕乐，系

以工、凡二字为“半音”；现在昆曲，则以凡、六二字为“半音“（翻调之时，如笛上缺乏此项“半音”，则由奏者临时利用各种特别吹法、手法以补正之）。第二，从前燕乐之黄钟均（正宫大石调）、夹钟均（中吕宫）、仲吕均（道宫、小石调）、林钟均（高平调）、夷则均（仙吕宫）各调，现在昆曲皆将其纳之于夹钟（即小工调）或大吕（即尺字调）两均之中。从前林钟均（南吕宫）、夷则均（商调、商角调）、无射均（黄钟宫、越调）各调，现在昆曲皆将其纳之于仲吕（即凡字调）或林钟（即六字调）两均之中。从前夹钟均之双调，现在昆曲则将其改隶于夷南（夷南均之名，系余所杜撰者，以该音介于夷、南两律之间故也，即正宫调），或无射（即乙字调）两均之中。要而言之，昆曲各调所属之“均”，比较从前燕乐大为减少；因昆曲虽亦有六均，但在事实上，只有三个正均（小工调、凡字调、正宫调?），其余三个副均（尺字调、六字调、乙字调?），则只含一种“备选”性质而已。

上字调之合、四两音，尺字调之合音，在小工笛上均无之，非利用高吹低唱之法不可。换言之，小工笛上之大吕均（即尺字调）亦是先天含有缺点者。因此，余疑从前尺字调，或者不甚通用。又余常以夹钟配小工笛之合字，当然是一种假定，以便易于比较说明。至于小工笛上之合字，是否等于夹钟，当然是另一问题。其实吾人对于黄钟真正高度，至今尚未能下一定论，更遑论夹钟高度也！

上面所述者，只是关于各调所属之“均”。至于各调之“调式”（如宫音、商音之类），则非考查该谱“结声”，以及利用其他审查“基音”之法不可（参看本章第九节）。

现在假如我们一将叶堂《纳书楹曲谱》（刊于乾隆五十七年，即西历纪元后一七九二年）调名与结声，两两对照，则不尽与理论相合。细查该书所载《琵琶记》各曲，计有南吕、仙吕、正宫、黄钟、中吕五种“宫声”；越调、商调、双调、大石四种“商声”；但各曲之“结声”差不多十之七八是“四”字。换言之，皆是宋燕乐徵声，雅乐羽声。只有“均”之区别，而少“声”之区别。本来世界音乐进化，多系保存“均”之区别，减少“声”之区别（西洋古代亦有七调，现在则只有阳调、阴调，而以十二律旋之）。“均”之所以保存，一则因为歌喉高低不同，能歌夹钟均双调者，不必能歌无射均越调。此所以双调、越调，虽同为“商声”，而因顾及歌者喉咙之故，不能不有所选择。二则各“均”之声，既有高低之不同，因而表现情感亦当然随之而异。正宫与道宫，虽同属“宫声”，但前者音较低，其所表现者为“惆怅雄壮”；后者音较高，其所表现者为“飘逸清幽”（以上二种评语，系元周德清所下）。至于声之种类所以日益减少者，因音乐变化结构或表现情感之方法，既日有所增，殊不必专恃“声”之区别，以为描写。但吾国音乐进步较慢，结构变化及情感表现之法，皆嫌太少，故“声”之区别，在吾国古代音乐中，实占重要位置。元周德清《中原音韵》曾将六宫十一调之特性，叙述如下：

仙吕调清新绵邈。　　南吕宫感叹悲伤。

中吕宫高下闪赚。　　黄钟宫富贵缠绵。

正宫惆怅雄壮。　　道宫飘逸清幽。

大石风流蕴藉。　　小石旖旎妩媚。

高平條畅滉漾。　　般涉拾掇坑堑。

歇指急并虚歇。　　商角悲伤宛转。

双调健栖激袅。　　商调悽怆怨慕。

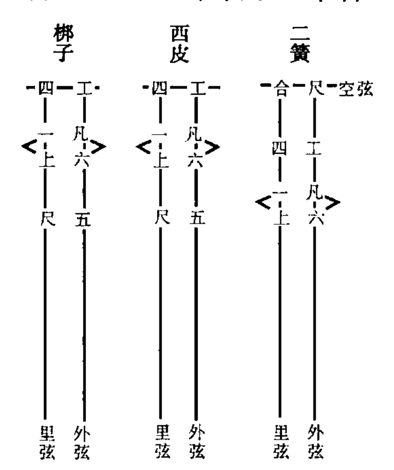
角调呜咽悠扬。　　宫调典雅沉重。

越调陶写冷笑。

在《纳书楹曲谱》中，各调多用“四”字为结，有减少“声”之趋势，已如上述。但该谱其余各曲之中，亦间有采用“上”字（燕乐闰声）、“尺”字（燕乐宫声）等等为结声者，却尚能保存一部分燕乐之旧。不过吾人利用上述考查方法所断定之宫声、闰声，已与该曲所标燕乐宫调之名，不尽相符耳。

第十二节　二簧、西皮、梆子各调

吾国二簧、西皮所用之主要乐器，为京胡。梆子所用之主要乐器则为胡呼。兹将三调定弦之法，图列如下（图中符号“∧”，系表示“半音”）：



细观上图，则知二簧、西皮、梆子之音阶，亦以一、上之间及凡、六之间为“半音”。与上述小工笛相同。惟胡琴非如笛孔之受限制，按时较有活动余地耳。现在吾人再进而考察二簧、西皮、梆子乐谱之结声如何。据上海涤古斋发行之《京调工尺谱》所录，则二簧“结声”多为“尺”字；西皮“结声”多为“上”字；梆子“结声”多为

"六"字。列为表式则如下：

二簧：	尺	工	凡六	五	乙仩	伬
雅乐：	商	角	变徵 徵	羽	变宫 宫	商
燕乐：	宫	商	角变	徵	羽闰	宫
西皮：	上	尺	工	凡六	五	乙上
雅乐：	宫	商	角	变徵 徵	羽	变宫 宫
燕乐：	闰	宫	商	角变	徵	羽闰
梆子：	六	五	乙仩	伬	仜	仉伏
雅乐：	徵	羽	变宫 宫	商	角	变徵 徵
燕乐：	变	徵	羽闰	宫	商	角变

观此，则知二簧、西皮两调，尚与燕乐宫、闰两调有若干关系（与梆子调相符之变调，在燕乐二十八调中无之）。诚然，二簧、西皮亦与雅乐组织相似，但二簧、西皮为昆曲之继承者，而昆曲中尚能保存一部分燕乐之旧（即宫、闰两调），已如前节所述，在理吾人只能说"儿子学父亲"，不能说"曾孙学曾祖"也。

第五章　乐谱之进化

第一节　律吕字谱与宫商字谱

世界乐谱种类，共分两项。一为手法谱，一为音阶谱。前者系表示奏时应按何弦何孔，或应击何钟何磬。吾国琴谱、箫谱，以及黄钟大吕等等律吕字谱，皆属此类。后者系表示音阶大小，譬如宫音、商音之间，系整音；变徵音、徵音之间，系半音；此项音阶，无论用之于歌唱，或演奏，皆系彼此相同。所有吾国旧谱之以宫商角徵羽注录者，皆含有此种性质。至于吾国近代通行之工尺谱，则系由手法谱进化而成音阶谱者。故有时表示手法，有时又只表示音阶（按西洋五线谱，系音阶谱；不过西洋系以图代之，中

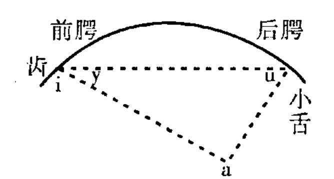
国则以字代之，此其相异之点也）。又律吕字谱，最初虽为特种乐器而设，以表示手法之用；但其后变为泛指各音高度，各器皆得通用，已溢出纯粹手法范围之外矣。换言之，其进化情形，亦系由手法谱进而为通用谱，颇与工尺谱相似。

照进化程序而言：手法谱之成立，当先于音阶谱。盖手法谱，只系注明应按何弦何孔，以便记忆，甚为简单粗浅。至于音阶谱，则非先有音阶概念不为功，譬如两音相距若干，始为整音；相距几许，又始为“五阶”（如宫到徵之类），皆非音乐文化进化到相当程度之后，不足以语此。因此，吾国律吕字谱之成立，其势当在宫商字谱之前。

余疑律吕字谱在最古之时，当系敲击乐器之手法谱（如钟磬之类）。至于宫商字谱，则系由歌谱进化而出；远较律吕字谱为晚。但吾人切不可因此误会，竟谓歌唱之进化，晚于演奏。盖人类音乐进化，在理当系歌唱早于演奏。演奏必先有器；歌唱则只用天生之喉咙，为大部分禽兽所优为之者也。不过歌唱艺术虽发达在先，但只用口头传授，未有乐谱；直到音乐文化已进化到相当程度之后，已能辨别“音程”大小，于是乃有宫商字谱之发明。

十二律吕之名称，至少有一部分是含有意义的。譬如黄钟、夹钟、林钟、应钟之指“钟”声，殆毫无疑义。至于大吕、仲吕、南吕之吕字，亦必有一定意义；或者系指一种“上下凸出，中部凹入”之乐器，亦未可知。其最难解者，当为太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射五个名称。倘若余在第二章第三节所提出之大胆假设不错（即十二律之成立，系在春秋战国时代，受南方各族音乐影响，陆续增补而完成者），则一部分名称，当系翻译所谓“南蛮鴃舌之音”而成。当时此种字谱之功用，只在指示奏者，奏时应击何器而已。再加以钟之颜色（黄钟），吕之大小（大吕、中吕），种种辨别标记，于是奏者当无再有误击之虞。由此吾人更可以推定，此项律吕字谱系在钟乐已经成立之后。换言之，即最初截竹为律之时似乎尚无此项名称也。

至于宫商角徵羽五音，则系由歌声进化而出。我们知道：宫之韵母为注音字母 X（万国发音符号为 u）。商之韵母为丫（即 a）。角之韵母为ㄩ（即 y）。徵之韵母为丨（即 i）。羽之韵母为ㄩ（即 y）。在音学（Acoustique）上，u 低于 a，a 又低于 i 、y 两音。其结果宫低于商，商又低于角、徵、羽三音。兹将五音在口部之位置，照近代发音学（Phonétique）原理，图示如下：



当时歌者，欲将此种高低不同之五个声音用字表示而出，乃寻得宫商角徵羽五字以

代表之，以为初学者帮助记忆力之用。其后（似在战国时代）旋宫之法发明，于是再进一步，直将此项宫商字谱，代表音阶大小。至于该项宫音之高度，则一以届时所配何律为转移。换言之，从此宫商等字，其责任只在代表音阶大小；其高度系相对的，非若律吕各字之有一定高度矣。

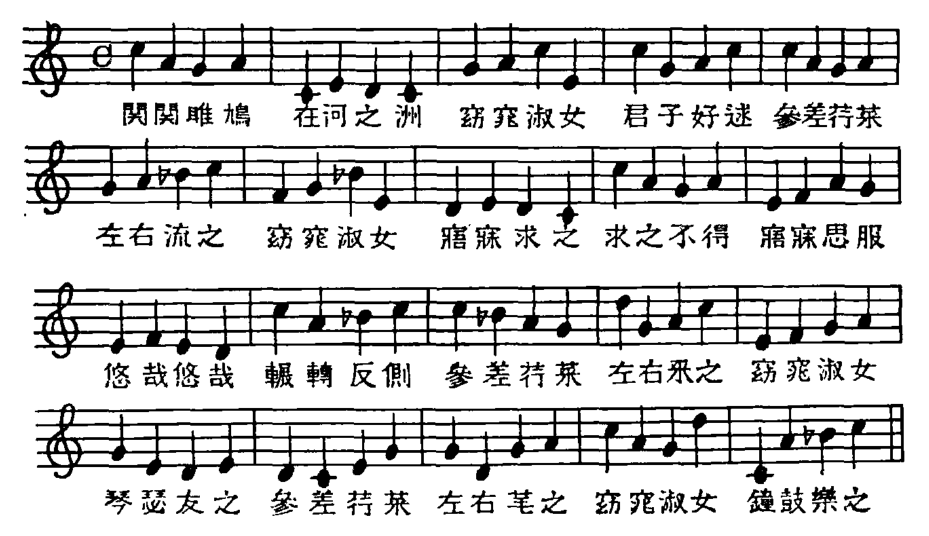
现在吾国所传古代律吕乐谱，似以朱熹《仪礼经传通解》中风雅十二诗谱为最古（参看第四章第七节）。兹录《关雎》一篇，并译为五线谱如下：

关雎（原注：无射清商，俗呼越调。）

关[清黄]关[南]雎[林]鸠[南]在[黄]河[姑]之[太]洲[黄]窈[林]窕[南]淑[清黄]女[姑]君[清黄]子[林]好[南]逑[清黄]
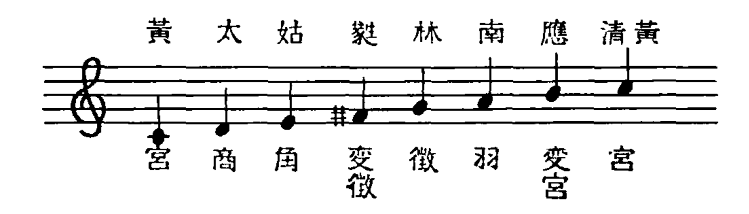
参[清黄]差[南]荇[林]菜[南]左[林]右[南]流[无]之[清黄]窈[仲]窕[林]淑[无]女[姑]寤[太]寐[姑]求[太]之[黄]求[清黄]之[南]不[林]得[南]寤[姑]寐[仲]思[南]服[林]悠[姑]哉[仲]悠[姑]哉[太]辗[清黄]转[南]反[无]侧[清黄]

参[清黄]差[无]荇[南]菜[林]左[清太]右[林]采[南]之[清黄]窈[姑]窕[仲]淑[林]女[南]琴[林]瑟[姑]友[太]之[姑]参[太]差[黄]荇[姑]菜[林]左[林]右[姑]芼[林]之[南]窈[清黄]窕[南]淑[林]女[太清]钟[黄]鼓[南]乐[无]之[清黄]



无射清商者，雅乐之商调，燕乐之宫调也。但朱熹欲将燕乐“雅乐化”，因呼之为越调。越调者，燕乐之商调也。又余尝将黄钟译为五线谱上之 c^1，以其易于书写也。究竟黄钟是否等于 c^1 音，则系另一问题。

至于宫商字谱各音，则无一定高度，须视“何律为均”为转移。譬如“黄钟均宫音”，则其式如下：



“无射均商音”，则为黄、太、姑、仲、南、无（此律为宫）、清黄，如此类推下去。

第二节 工尺谱

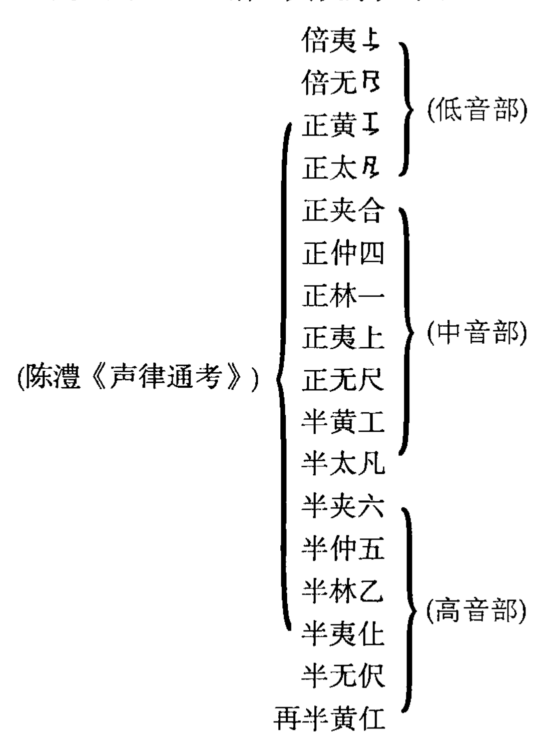
工尺谱之来源，似系由某种吹奏乐器所用之手法谱进化而出。试观工尺谱中之“四一六五”各字，皆系数目符号，明明系指孔眼数目无疑。至于“合”字，则系指各孔全按，亦甚明了；“六”字则指六孔全按高吹；“五”字则指五孔全按高吹（即开管末第一孔高吹）。惟“四、一”两字，则无论觱篥及小工笛之上，皆不甚相合。尤其是最难了解者，实为“勾上尺工凡”各字；而其次序又恰恰在工尺谱中之中间一段，彼此前后联结，尤为令人注意。是否该项乐器，系来自异域，所有勾、上等字，皆系胡音而译为华文？吾人在未获得确切证据以前，当然只好暂时存疑。

吾国古籍中谈及工尺谱者，似以北宋沈括为最早。沈括《梦溪笔谈》卷六第二页云：“十二律并清宫，当有十六声。今之燕乐，止有十五声。盖今乐高于古乐二律以下，故无正黄钟声。只以‘合’字当大吕，犹差高，当在大吕、太簇之间。下‘四’字近太簇，高‘四’字近夹钟，下‘一’字近姑洗，高‘一’字近中吕，‘上’字近蕤宾，‘勾’字近林钟，‘尺’字近夷则，‘工’字近南吕，高‘工’字近无射，‘六’字近应钟，下‘凡’字为黄钟清，高‘凡’字为大吕清，下‘五’字为太簇清，高‘五’字为夹钟清。”其后，蔡元定、姜夔、张炎等继之。但沈括叙述此项字谱之时，似在当时，早已成为通行之物，故沈氏未尝加以诠解。清凌廷堪氏于其所著《晋泰始笛律匡谬》一书之中，谓：“字谱始于隋龟兹人苏祗婆琵琶，故唐人因之，而定燕乐。沈括《梦溪笔谈》及《辽史·乐志》皆载字谱，本唐人之旧也。”陈澧《声律通考》驳之曰：“字谱始见于宋人书，为前所未有，何由定其为龟兹乐？”近人朱谦之于其所著《凌廷堪燕乐考原跋》（见《民铎》第八卷第四号）文中，则以字谱起于筚篥传入中国以后，且举陈旸《乐书》中“五凡工尺上一四六勾合十字谱其声”一语为证。余对于朱君主张字谱本于管谱一层，极为赞成。惟此管即系筚篥，则不能无疑。因字谱中“四”、“一”等字，殊与筚篥孔眼数目次序不合，已如上言。余意字谱当起于管谱，但此项管谱，究系何种乐器，此时实未敢武断。其后筚篥沿用此项管谱，故其数目次序，不尽相合。宋人既以筚篥为众器之首，故此项筚篥字谱，遂成为一般乐器公用字谱。而且此项管色工尺字谱，在隋唐之际，或已有之；惟因其时管色在诸乐中，尚未获得重要地位，故唐人乐书对于此项字谱，未尝加以论及。至于凌廷堪氏主张字谱始于琵琶，则似乎缺少确切根据。
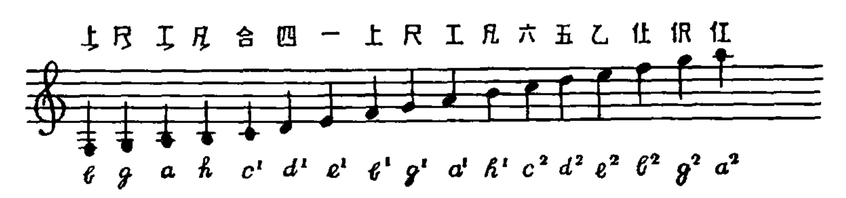
又《辽史·乐志》谓“五凡工尺上一四六勾合，近十二雅律，于律吕各阙其一”，

似将“六”、“五”两音亦算入“正律”之内，与沈括、蔡元定、姜夔、张炎诸氏之算入“半律”者不同。《辽史》为元脱脱所撰，既在上述沈、蔡、姜、张诸氏之后，当然不足为凭。

近代所用之工尺谱，其次序如下：



陈澧《声律通考》云：“历代乐声，最高者，宋外方乐七羽调之夹钟清声。最下者，宋大晟乐之黄钟声。其高下相去，凡三十一律。今人唱曲子，最高者工字调之高工字，最下者工字调之低工字，其高下相去十五字。荀勖、梁武、王朴之黄钟，与今工字调之低工字相近。古乐十二均，黄钟均第一声黄钟正律为最下，应钟均第十二声无射半律为最高。应钟均不用二变，则用至夷则半律为最高。夷则半律与高上字正相近。然则最下者，今工字调之低工字，人声不至咽不出。最高者，今工字调之高上字，人声不至揭不起。所谓十二律，皆中声也。”（参看童斐君《中乐寻源》卷上第十八页）观此，则知陈氏音域范围，系以人声为标准（西洋古代亦系如此），而非以乐器为准绳者。至于高音部之“乙”、“仕”等字写法，在《纳书楹曲谱》中已有其例。而低音部之“凡”、“工”等字写法，则在《纳书楹曲谱》中，尚书作“凡”、“工”字样，未将末笔曳尾下垂。换言之，此种写法当系后来发明者。究竟“合”字高度是否恰恰等于正律夹钟，当然是另一问题。若为译翻便利起见，似宜将“合”字配五线谱上之 c^1，其式如下（下列谱中之 h 音系德国音名，英文则称为 b）：



但此种翻译，并非永远一成不变。譬如小工笛上之乙字调，则应将“合”字译为 g^1，请参看本章第三节及第五章第十一节。

第三节　板眼符号

关于板眼之记载，似以张炎《词源》为最早。但张氏解释颇不详明。至于今日通行之板眼符号，则以《九宫大成谱》（乾隆十一年）及《纳书楹曲谱》（乾隆五十七年）两书言之最详。换言之，皆西历纪元后第十八世纪之刊物也。但吾国音乐之有板眼，其来源当然甚早；盖在古代数千人合奏之乐队中，若无一定板眼，则断无彼此合奏之可能故也（从前钟磬拍板诸器，皆为表示板眼之用）。不过板眼之有符号，而且一如今日所通行者，则似在明末清初昆曲盛行之际，所产生所确定者也。

张炎《词源》卷下第三页，《拍眼篇》云：“法曲大曲慢曲之次，引近辅之，皆定拍眼。盖一曲有一曲之谱，一均有一均之拍。若停声待拍，方合乐曲之节。所以众部乐中，用拍板，名曰齐乐，又曰乐句，即此论也。《南唐书》云：王感化善歌，讴声振林木，系之乐部，为歌板色。后之乐棚前，用歌板色二人，声与乐声相应，拍与乐拍相合。按拍二字，其来亦古。所以舞法曲大曲者，必须以指尖应节，俟拍然后转步，欲合均数故也。法曲之拍，与大曲相类。每片不同。其声字疾徐，拍以应之。如大曲降黄龙花十六，当用十六拍。前衮中衮，六字一拍。要停声待拍，取气轻巧。煞衮，则三字一拍；盖其曲将终也。至尾数句，使声字悠扬，有不忍绝响之意，以余音绕梁为佳。惟法曲散序无拍，至歌头始拍。若唱法曲大曲慢曲，当以手拍。缠令，则用拍板。嘌呤诜唱诸公调，则用手调儿，亦旧工耳。慢曲，有大头曲，叠头曲。有打前拍，打后拍。拍有前九后十一，内有四艳拍。引近则用六均拍；外有序子，与法曲散序中序不同。法曲之序一片，正合均拍。俗传序子四片，其拍颇碎；故缠令多用之。绳以慢曲八均之拍不可。又非慢二急三拍，与三台相类也。曲之大小，皆合均声，岂得无拍？歌者或敛袖，或掩扇，殊亦可哂。唱曲苟不按拍，取气决是不匀，必无节奏。是诜（说?），非习于音者不知也。”该书卷上第十四页《讴曲旨要》篇云：“歌曲令曲四掯匀，破近六勾慢八均，官拍艳拍分轻重，七敲八掯靸中清。大顿声长小顿促（原注：顿，都昆切），小顿

才断大顿续，大顿小住当韵住，丁住无牵逢合六。慢近曲子顿不叠，歌飒连珠叠顿声，反掣用时须急过，折拽悠悠带汉音。顿前顿后有敲掯，声拖字拽疾无胜，抗声特起直须高，抗与小顿皆一掯。腔平字侧莫参商，先须道字后还腔，字少声多难过去，助以余音始绕梁。忙中取气急不乱，停声待拍慢不断，好处大取气留连，拘则少入气转换。哩字引浊啰字清，住乃哩啰顿唛㖞，大头花拍居第五，叠头艳拍在前存。举末轻圆无磊块，清浊高下萦缕比，若无含韵强抑扬，即为叫曲念曲矣。"

上文所谓"均"似即"韵"字之意，而且似指工尺音节每句之末一字（注意：非诗词之句）。凡"拍"落在此字之上，系为"官拍"、"均拍"或"乐句"。反之，落在每"读"之末一字者，则谓之为"艳拍"或"花拍"。大曲降黄龙花十六（字?），当用十六拍。换言之，即每字一拍。前衮中衮系六字一拍，煞衮系三字一拍。上面所谓字，似乎皆指工尺之字，非诗词之字。至尾数句，使声字悠扬，有不忍绝响之意，则有如西洋乐谱上所谓 Ritardando；换言之，即渐渐慢去之意。至于黄龙花、前衮、中衮、煞衮各曲，孰快孰慢一事，当然不易解决。因为此事须视当时各曲下"拍"之速度，是否彼此一致为转移。我们为讲解便利起见，假定每分钟共下"拍"八十次（等于西洋谱上之 Andante)，恰与我们腕上脉息每分钟所动之次数相同（当然系指无病之人而言），而且各曲下"拍"速度，皆系一致（但在事实上，恐不如此），则黄龙花当慢于煞衮，煞衮又慢于前衮、中衮 。换言之，全篇乐谱之快慢程序，系先慢，中快，后慢。

所谓"法曲散序无拍"者，似与今日所谓"散板曲"相同。换言之，曲中仅注工尺，不点板眼，仅于每句（指诗词之句非工尺之句）之末，下一截板。但当时有此截板与否，当然是一疑问。所谓"打前拍"，似指"先拍后唱"。所谓"打后拍"，似指"先唱后拍"。所谓"拍有前九后十一，内有四艳拍"者，其式当如下（1、2、3、4 等字，系代表工尺，"’"系表示艳板拍法宜轻，"”"系表示官板拍法宜重)：

```
 ’ ’   ”    ’  ’       ”
1 2 3 4 5 6 7 8 9   1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
```

所谓"引近六均拍"当与西洋谱上所谓"六拍子"相同。所谓"慢曲八均之拍"似系一种"八拍子"。西洋无此拍子，因为"八拍子"可以分为两个"四拍子"，但前述"六字一拍"或"三字一拍"，则不可称为"六拍子"或"三拍子"。因其只言"第几字上须拍一下"，未言"共拍几下"故也。所谓"慢二急三拍"，其式当如下：

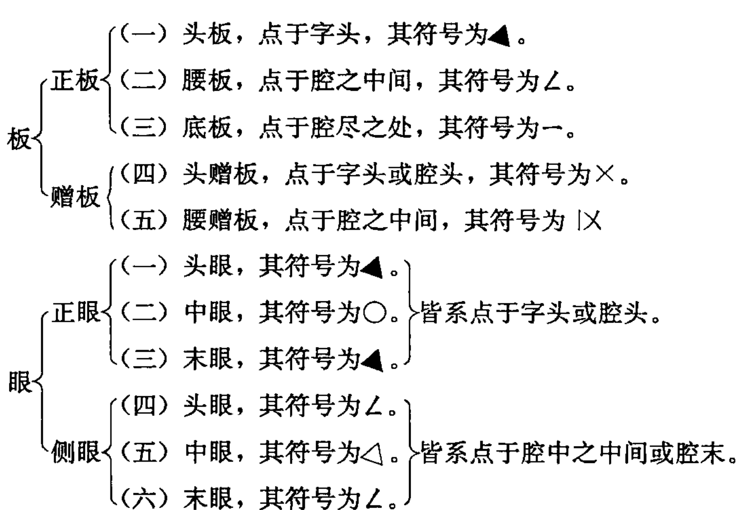
$\frac{2}{4}$ 1 2 | (1 2 3) [3连音 = 2] | 1 2 | (1 2 3) [3连音 = 2] |

换言之，"慢二"所需之时间恰等于"急三"所需之时间。在西洋谱上"急三"即

系 Triole。惟用 1、2 数之，2 系在第二音发出之后，初学甚不容易。

以上即为余对于《词源》所述拍眼种类之解释。但吾人将来若不设法寻出当时所用乐谱，以及其他乐书为之旁证，则此种解释之相信程度，终须打上几个折扣。

至于中国近代所用板眼符号，似以《九宫大成谱》、《纳书楹曲谱》两书所述为最早最详。兹将此项符号及定义，汇录如下：



兹将板眼符号，合绘一图如下：

1	板		头板◀	腰板∠	底板一	头赠板×	腰赠板|×
2	眼	头眼	正眼◀	侧眼∠			
3		中眼	正眼○	侧眼◁			
4		末眼	正眼◀	侧眼∠			

拍子种类
- （一）流水板，系有板无眼，等于西洋“整拍”。
- （二）一板一眼，系于板之外，加用一个中眼，等于西洋“二拍子”（$\frac{2}{4}$）。
- （三）一板三眼，系于板之外，加用头中末三眼，等于西洋“四拍子”（$\frac{4}{4}$）。

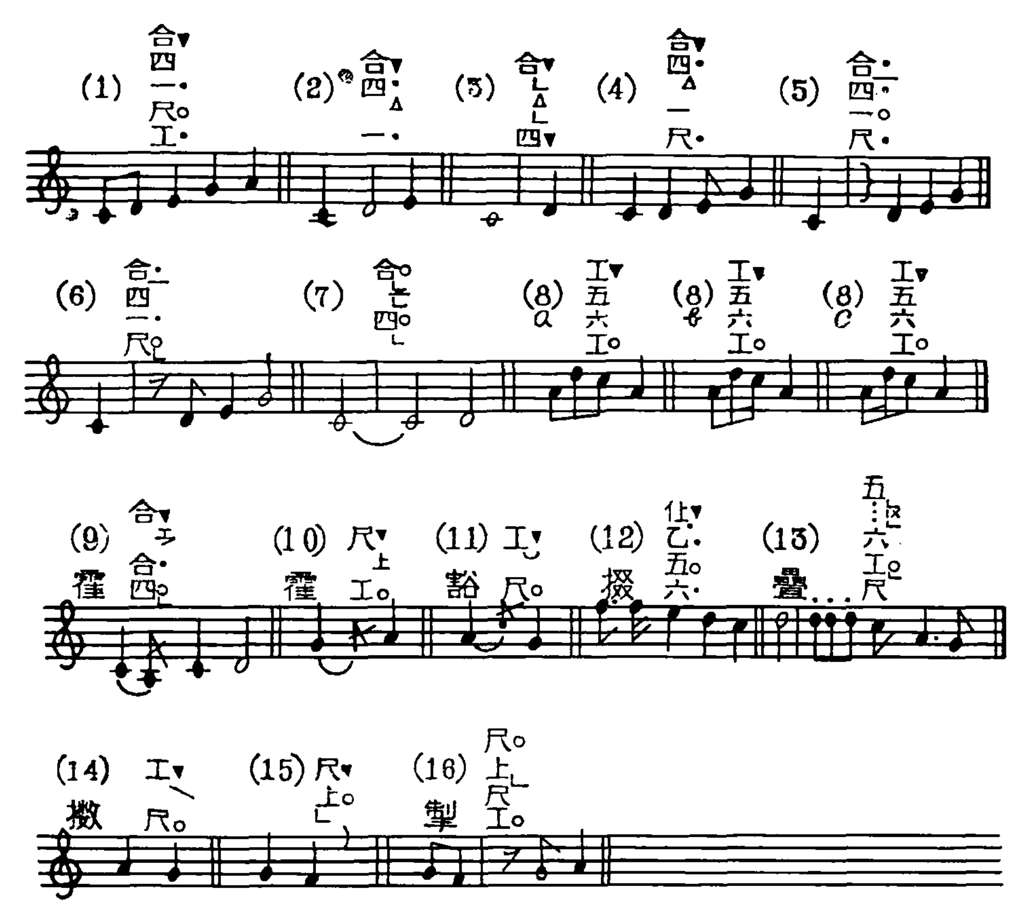
《纳书楹曲谱》中，未点头末两眼。据该书凡例云：“板眼中另有小眼（光祈按，即头末两眼），原为初学而设。在善歌者自能生巧，若细细注明，转觉束缚，今照旧谱，悉不加入。

此外，《纳书楹曲谱》中尚有两种符号，为上图所未列。兹补录如下：该书之凡例云：“字之左，有‘∠’者，乃钩住再起。工尺下有‘▭’者，因非实板，或重一字，如《分别》内‘怕回来’之‘怕’字，本非曲文应有者，乃搬演家起声发调之法。”

又前绘板眼符号，除头末两眼外，皆以《纳书楹曲谱》所用者为准，且为近代通行

之物。至于《九宫大成谱》所载赠板及各眼符号，则又与《纳书楹曲谱》所用者微异。《九宫大成谱》凡例云：“板眼斯定，节奏有程。今头板用‘◀’，即实板，拍于音始发也。腰板用‘∠’，即掣板，拍于音之半也。底板用‘—’，即截板，拍于音乍毕也。其衬板（光祈按：即赠板）之头板，则用‘◁’；腰板则用‘ᅳ’；以别于正板，易于认识也。至于一板分注七眼，太觉繁琐。今正眼则用‘□’，彻眼（光祈按：即侧眼）则用‘▫’，举目了然，乐行而伦清矣。”观此，则知《纳书楹》所用者，实较《九宫大成谱》所用者为简便易绘；此当为该项符号四十余年间进化之结果也。(《九宫大成谱》刊于乾隆十一年，《纳书楹曲谱》刊于乾隆五十七年，前后相距四十余年。)

又近世通行之昆曲谱中，尚有霍、豁、掇、叠、擞等等花样符号，在《纳书楹曲谱》中似尚未有（?）。兹将板眼符号及花样符号译为五线谱之法，汇列如下：
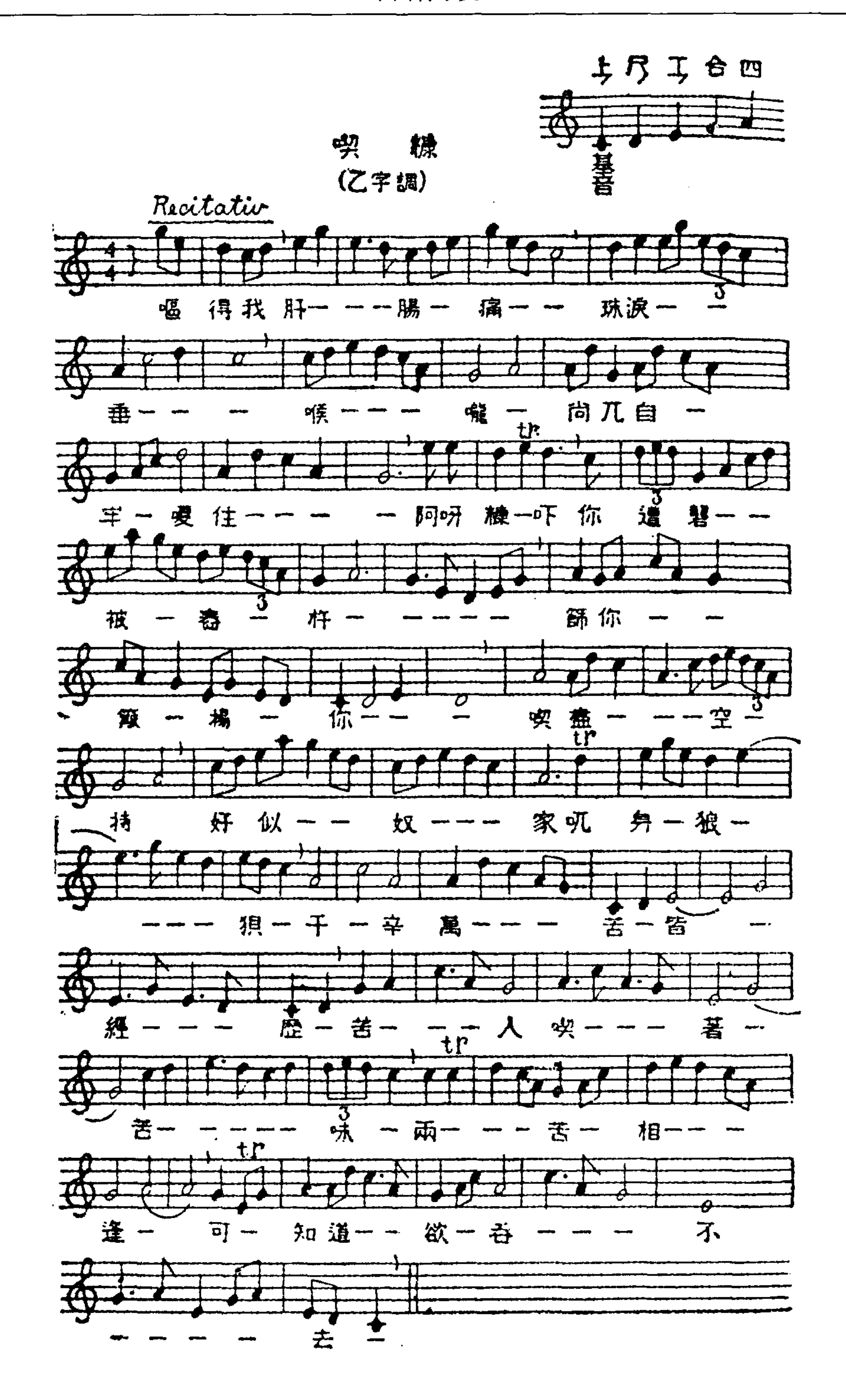


兹译《琵琶记·吃糠》一曲如下：其工尺板眼，系以近人王季烈君《集成曲谱》及童斐君《中乐寻源》所载为准；与《纳书楹曲谱》所载者，微有出入。又《纳书楹》称该曲为双调，而《集成曲谱》与《中乐寻源》则称之为乙字调。又“空持”二字之下，《纳书楹》及《中乐寻源》尚有“江儿水四至末”六字。

琵琶記喫糠　乙字調

（孝順兒）嘔得我肝腸痛珠淚垂喉嚨尚兀自牢嗄住　阿呀糠吓

你遭礱被舂杵篩你簸揚你吃盡空持好似奴家吼身狼狽千辛

萬苦皆經歷苦人吃著苦味兩苦相逢可知道欲吞不去


上尺工合四
基音
哭糠
(乙字調)
Recitativ
嘔得我肝———腸— 痛—— 珠淚— —
垂— — — 喉——— 嚨— 尚几自 —
牢—嬰 住——— —阿呀 糠—吓 你 遭 礱——
被 — 舂 — 杵 — ———— 篩你 — —
簸 — 揚 — 你—— — 喫盡 — ——空—
持 好似—— 奴——— 家吼 身—狼—
——— 狽—千—辛 萬——— 苦—皆 —
經——— 歷—苦— ——人 喫——— 著—
苦— ———— 味 —兩— ——苦— 相——
逢— 可— 知道—— 欲—吞 ——— 不
———— 去 —

第四节　宋俗字谱

见于姜夔所作各曲以及张炎《词源》。但因后代无人能懂之故，以致错误紊乱，特较其他旧谱为甚。此项俗字谱，可分两种：一为表示音名之符号（其来源当系由工尺谱简写而成者），一为表示板眼或奏法之符号（其符号多借用音名符号）。

（Ⅰ）表示音名者：

合　△
下四　㊃　乂
四　マ
下一　㊀
一　一
上　ㄅ（ㄋ亏）
勾　ㄴ
尺　人
下工　⑦
工　ㄱ
下凡　㊇
凡　八
六　幺　夂
下五　㊄　ㄋ
五　丂　㊄
高五　㊄
尖一　ㄧㄋ
尖上　幼　幺
尖凡　八ㄋ　ㄅ

（Ⅱ）表示板眼或奏法者：

大住　ㄧ大
小住　力
掣　ㄥ
折　ㄅ
打　ㄅ
拽　人
打　ㄋ

关于表示音名者，比较易于看懂。至于板眼符号，所谓“大住”似指章末底板。“小住”似指句末底板（大顿小住当韵住）。“掣”当系“掣板”。请参看本篇第三节第十六例。“折”字，据《白石道人歌曲》卷一所述“折字法”云：“篪笛有折字。假如上折字，下无字（光祈按，指无射而言），即其比无字微高。余皆以下字为准。”又“大凡”及“打”，或系手法符号，但不知其意何指。

余对于宋俗字谱所能解释者，仅止于此。此项问题，尚望国内同志继续研究。因姜白石所作各曲，实为现存古代乐谱中之最可宝贵者故也。如欲研究此项问题，须注意下列数事：第一，必须先行觅得《姜白石集》及张炎《词源》之最早最善版本。第二，将白石各曲中所用各俗字，汇抄下来。其中有一部分，似为《词源》所未收入者，或另一写法者。第三，既将各俗字之意义略为确定后，再行着手翻译白石各曲。译出之后，又从音乐结构上，去考察吾人所假定各俗字之意义，是否有理。然后再一一加以修改，以求完善。第四，各俗字中，似有将两三个俗字，联合写成一个俗字者；在西洋古代乐谱中，亦有此项办法。我们研究宋俗字，此点亦宜加以注意。

第五节　琴谱

前面所述律吕谱、宫商谱、工尺谱等等，最初皆为特种用途而设（律吕谱，系钟乐之手法谱；宫商谱，系歌唱之发音法；工尺谱，系管乐之手法谱）。其后渐渐变成普通乐器或歌唱公用之乐谱。至于琴谱则不然，始终保存其本来面目——七弦琴之手法谱——非他种乐器所得利用。相传琴谱写法，系唐曹柔所发明。但曹柔系何人，生于何年，余至今未能考出。余疑琴之有谱，其来源当甚古。至少右手指法中，所谓尸、木、勹、丁、乇、乚、马、彑，左手指法中，所谓大、亻、中、夕等等基本字母之应用，为时当远在曹柔之前，或者曹柔对于当时流行琴谱字母，稍有改革与增加，而后人遂以发明之功完全归彼一人身上也。

余所根据之琴谱，一为唐彝铭《天闻阁琴谱》（同治十一年成都刊本），一为张鹤《琴学入门》（同治三年刊本。余所用者为中华图书馆重印本）。因唐谱收罗甚富，张谱流行甚广故也。

在翻译琴谱之前，不能不对于七弦琴之定弦法一为研究。定弦之法，各家主张不同，至少可分下列三派：（甲）姜夔、赵孟頫、张鹤派；（乙）朱载堉派；（丙）唐彝铭派。余所用者为（甲）派，其式如下：

		I	II	III	IV	V	VI	VII
（一）黄钟均	弦数：	I	II	III	IV	V	VI	VII
	律吕：	黄	太	姑	林	南	清黄	清太
	音阶：	宫	商	角	徵	羽	宫	商
（二）中吕均	律吕：	黄	太	仲	林	南	清黄	清太
	音阶：	徵	羽	宫	商	角	徵	羽
（三）无射均	律吕：	黄	太	仲	林	无	清黄	清太
	音阶：	商	角	徵	羽	宫	商	角
（四）夹钟均	律吕：	黄	夹	仲	林	无	清黄	清太
	音阶：	羽	宫	商	角	徵	羽	宫
（五）夷则均	律吕：	黄	夹	仲	夷	无	清黄	清太
	音阶：	角	徵	羽	宫	商	角	徵

奏中吕均时，只须将黄钟均之第三弦升高半音即可。奏无射均时，只须将中吕均之第五弦升高半音。奏夹钟均时，只须将无射均之第二弦及第七弦升高半音。奏夷则均时，只须将夹钟均之第四弦升高半音。换言之，均极便当。所以余译琴谱，亦以此种定弦法为准。关于朱载堉、唐彝铭两派定弦法，请参看拙作《翻译琴谱之研究》（中华书局出版）。

琴上有十三徽，为奏者左手按弦长短之标记。兹将十三徽之地位及图形列之于下：（下图系凌纯声君一九二七年在德国佛兰克府举行"国际音乐会"之摄影，曾印于该地中国学院之期刊。）



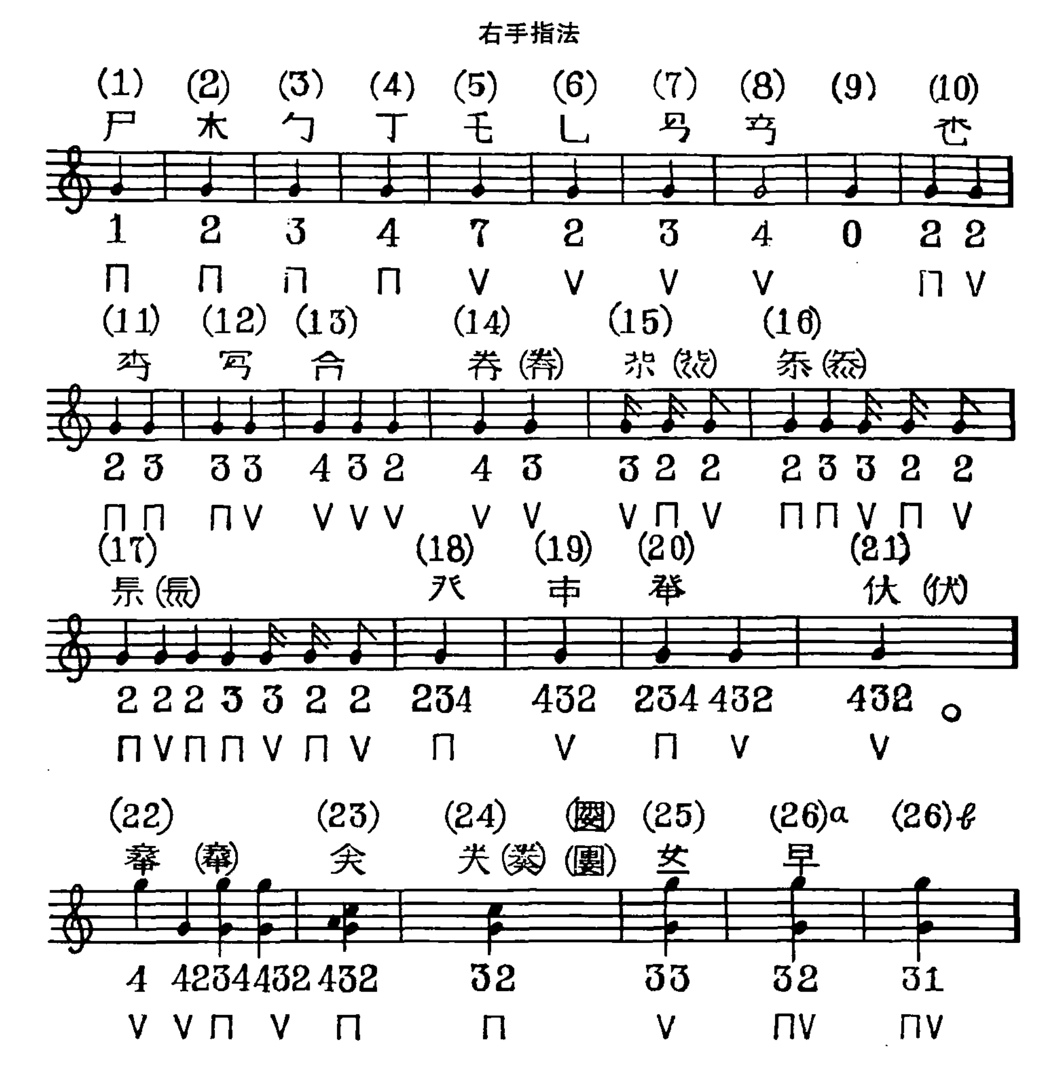
琴谱上之徽位符号：	现在宜简写为：	谱上原文 译为 一(第I弦)：	二(第II弦)：		三(第III弦)：		四(第IV弦)：		五(第V弦)：	
卄	0	c 黄	d 太	[dis 夾	e 姑	[f 仲	g 林	[gis 夷	a 南	[b 無
卜(十三)(⺊)	73.7	d	e	f	fis	g	a	b	h	c^1
乇(乇丰)	72.2	cs	f	fis	g	gis	b	h	c^1	cis^1
十八(十一)	70.8	e	fis	g	gis	a	h	c^1	cis^1	d^1
十	70	f	g	gis	a	b	c^1	cis^1	d^1	dis^1
九	9	g	a	b	h	c^1	d^1	dis^1	e^1	f^1
八丰(八四)(八三)(八七)	8.5	as	b	h	c^1	cis^1	es^1	e^1	f^1	fis^1
七九(八)(七八)(八上)	7.9	a	h	c^1	cis^1	d^1	e^1	f^1	fis^1	g^1
七六(七七)	7.6	b	c^1	cis^1	d^1	dis^1	f^1	fis^1	g^1	gis^1
七丰	7.5	h	dis^1	d^1	dis^1	e^1	fis^1	g^1	gis^1	a^1
七(六九)	7	c^1	d^1	cis^1	e^1	f^1	g^1	gis^1	a^1	b^1
六四(六丰)	6.4	d^1	e^1	f^1	fis^1	g^1	a^1	b^1	h^1	c^2
六二(六三)	6.2	es^1	f^1	fis^1	g^1	gis^1	b^1	h^1	c^2	cis^2
五九(六)(五八)	5.9	e^1	fis^1	g^1	gis^1	a^1	h^1	c^2	cis^2	d^2
五六(五七)(五丰)	5.6	f^1	g^1	gis^1	a^1	b^1	c^2	cis^2	d^2	dis^2
五	5	g^1	a^1	b^1	h^1	c^2	d^2	dis^2	e^2	f^2
四八	4.8	as^1	b^1	h^1	c^2	cis^2	es^2	e^2	f^2	fis^2
四六(四七)(四丰)	4.6	a^1	h^1	c^2	cis^2	d^2	e^2	f^2	fis^2	g^2
四曰(四三)(四四)	4.3	b^1	c^2	cis^2	d^2	dis^2	f^2	fis^2	g^2	gis^2
四	4	c^2	d^2	dis^2	e^2	f^2	g^2	gis^2	a^2	b^2
三丰	3.4	d^2	e^2	f^2	fis^2	g^2	a^2	b^2	h^2	c^3
三三	3.2	es^2	f^2	fis^2	g^2	gis^2	b^2	h^2	c^3	cis^3
二九	2.9	e^2	fis^2	g^2	gis^2	a^2	h^2	c^3	cis^3	d^3
二六(二丰)	2.6	f^2	g^2	gis^1)	a^1	b^1)	c^1	cis^3)	d^3	dis^3)

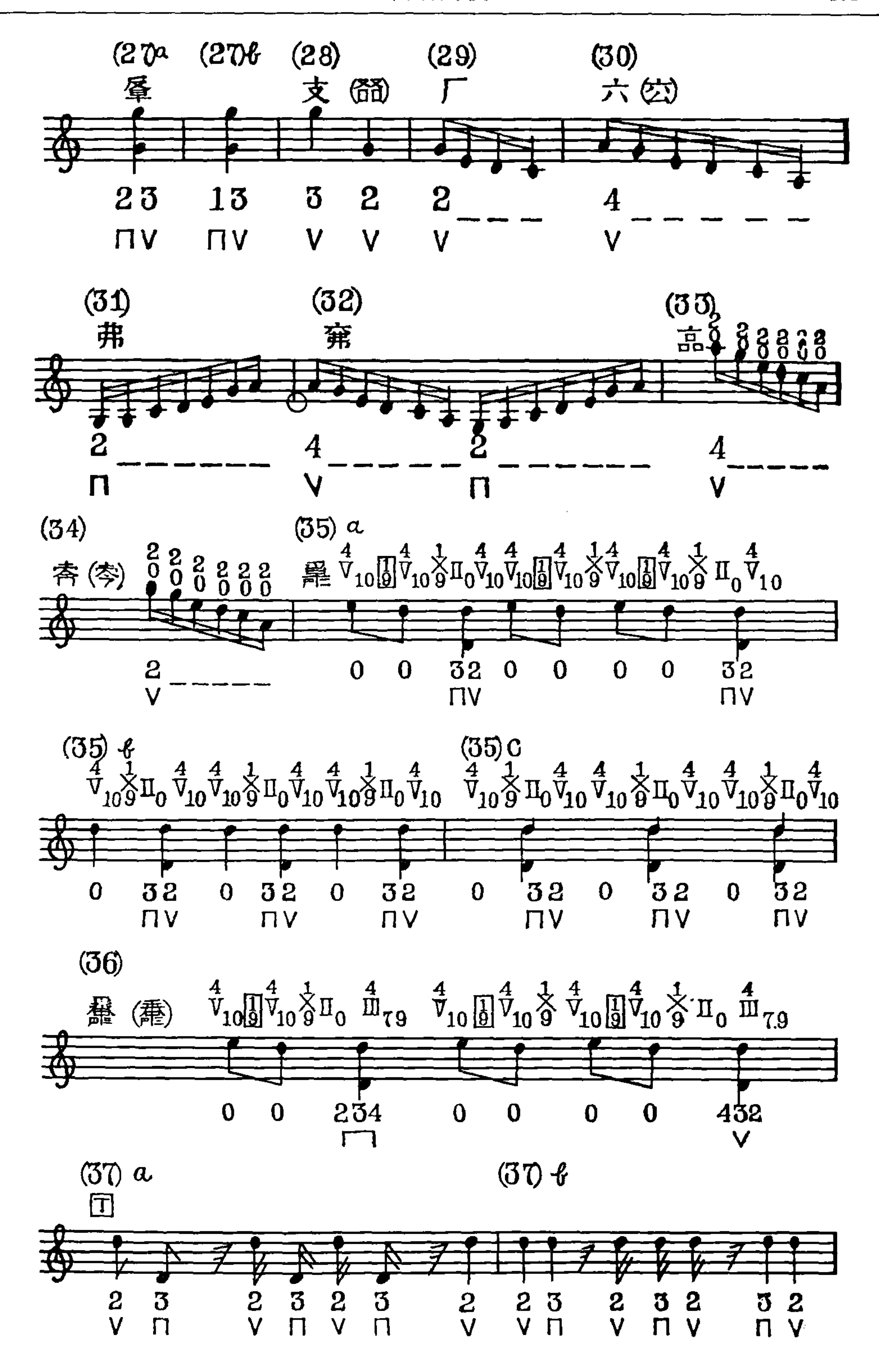
徽位：	空弦	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
为全弦长度几分之几：	1	$\frac{7}{8}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$

第一徽，系在岳山之一端。换言之，即接近右手弹处之一端。其余各徽次序，依次推去。兹再将按各种徽位，在各弦上所得之音，列表说明如上。(表中符号："卄"，为散音；"四八"，为四徽八分；如此类推。"4.8"等等，系将此项徽位用亚剌伯数字简写。表中音名，系德国写法。es 为英国之♭e，as 为♭a，b 为♭b，h 为♮，fis 为♯f，dis 为♯d，gis 为♯g，cis 为♯c，如此类推。在 z〔〕中之各音，系将该弦升高半音后所得之音。表中Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ等等为弦之符号。Ⅵ、Ⅶ两弦之所以未录者，因其音与Ⅰ、Ⅱ两弦相同，不过高一个音级而已，读者可以类推故也。)

琴上右手指法，比较左手为简，兹为节省篇幅起见，只将符号及译法，录之如下。详细解说，请参看拙作《翻译琴谱之研究》，或《天闻阁琴谱》及《琴学入门》两书。

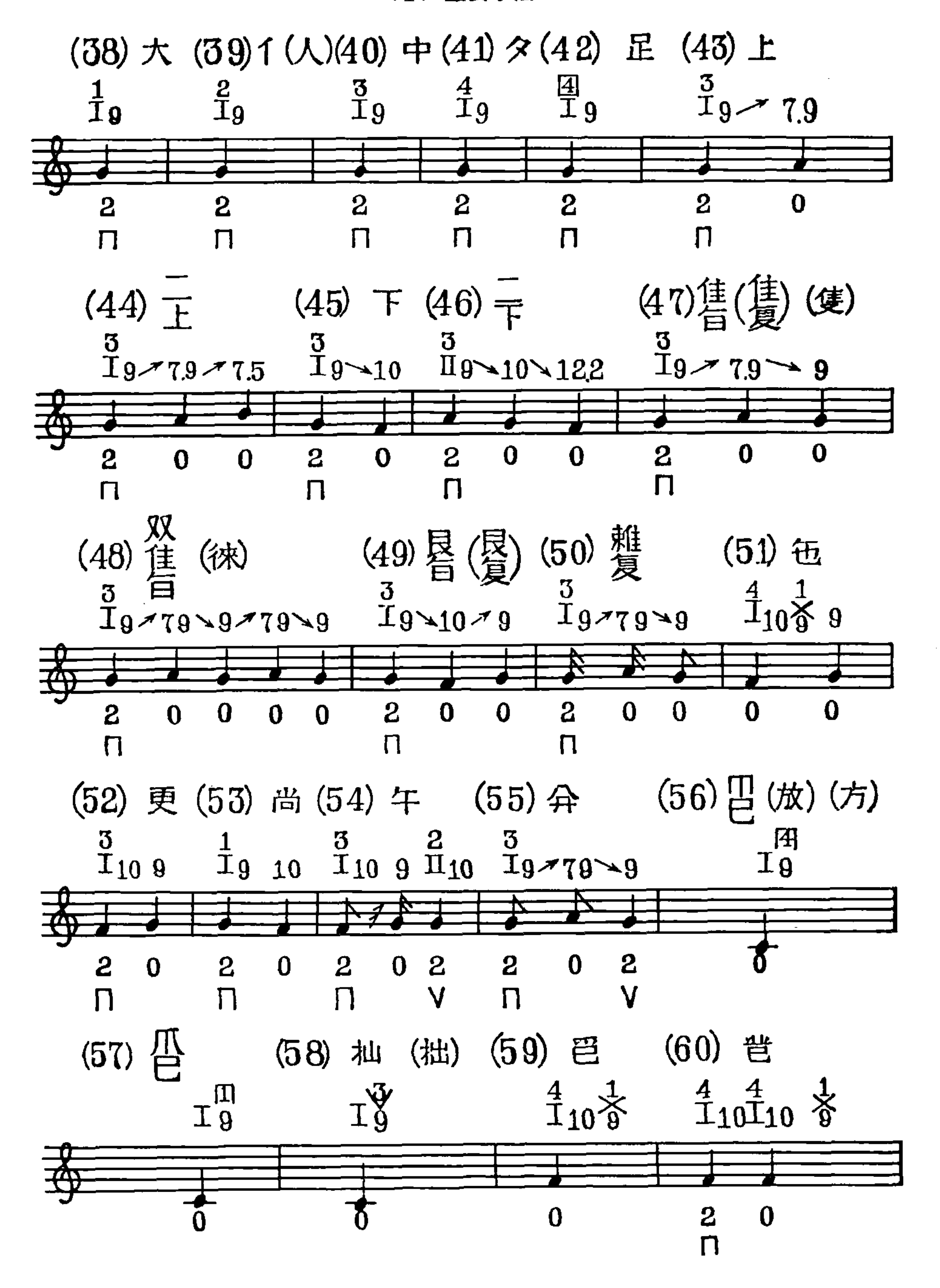
右手指法

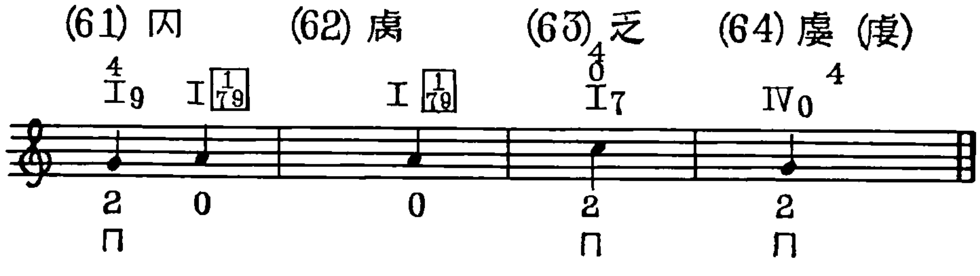



(27)a
(27)b
(28)
支
(29)
厂
(30)
六
(31)
弗
(32)
(33)
(34)
(35) a
(35) b
(35) c
(36)
(37) a
(37) b

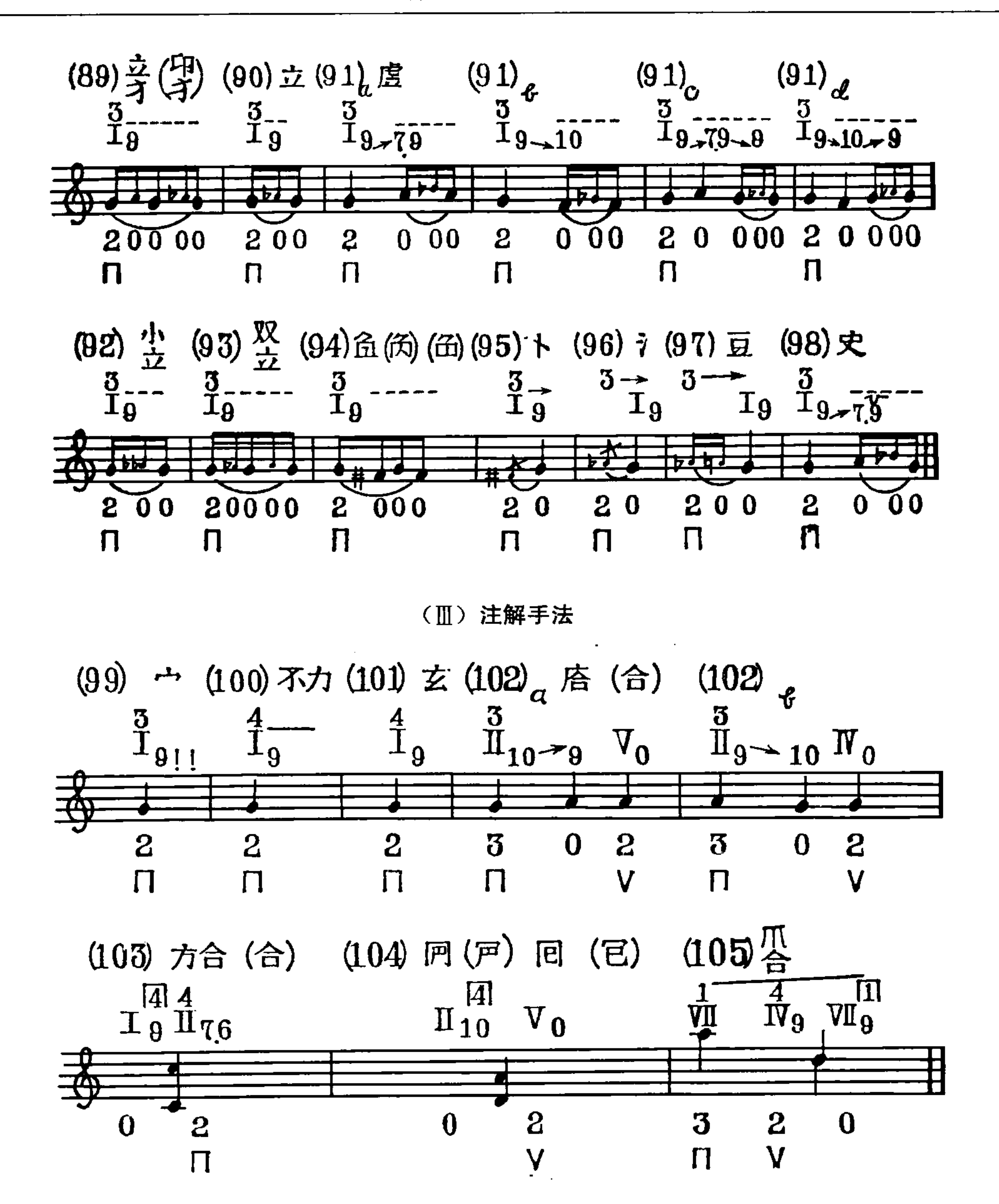
左手指法，须分为下列三类：（Ⅰ）主要手法。（Ⅱ）花样手法。（Ⅲ）注解手法。如不分别办理，则将来对于节奏方面势将发生无限困难，因不知何种符号为主音或副音故也。

（Ⅰ）主要手法





（Ⅱ）花样手法



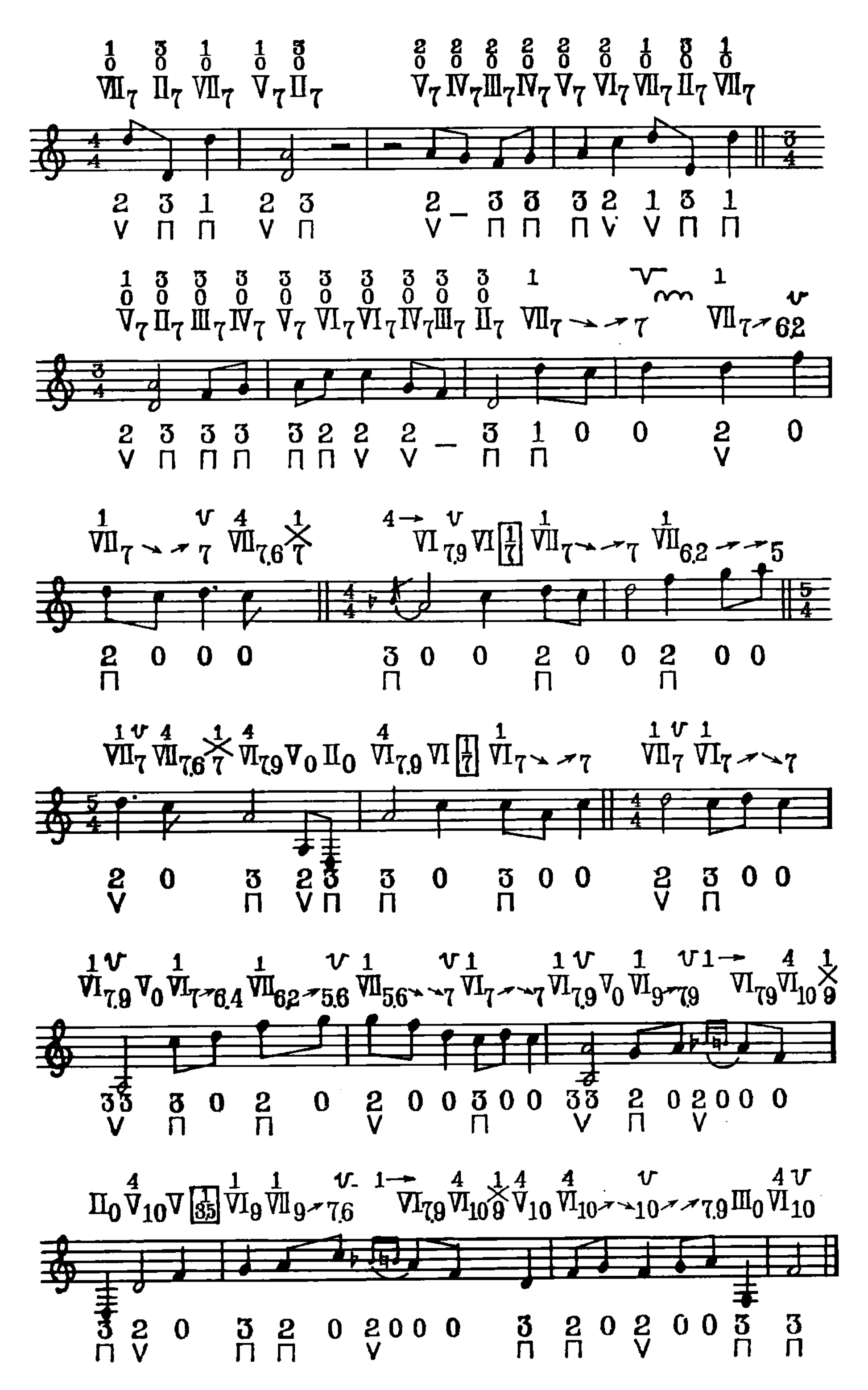
兹再翻译琴谱一段，以作实例。如下（该谱系录自《琴学入门》卷下第十二页）：

中吕均 宫音

平沙落雁

一段

译为五线谱，则如下：



以上，皆系余数年前对于翻译琴谱一事，在个人经济情形万分压迫之下，用去数月心血所获得之小小结果。其中错误，当然在所不免。但此种重大工作，原非一人一时之力，所能解决。只望来者陆续加以改正而已。国内同志，如能将琴谱一一照此方法译出，则不但琴谱手法得以保存，而琴谱调子亦可一目了然矣。

第六节 琵琶谱

琵琶谱系一种工尺谱，而注以各种手法。此项手法符号，又多仿自琴谱。故此项琵琶谱，当系工尺谱发明以后之物。至于琵琶谱最古写法如何，须寻得古谱后方能断定。坊间刻本，似以华秋蘋所编《琵琶谱》最为流行。但余数年前，曾托上海友人采购，惜未觅得。余所见者，.仅有柏林国立图书馆所藏李祖棻君《琵琶新谱》一种（光绪二十一年刊本）。惟该谱凡例仅谓“谱中手法指法，备载坊刻华秋蘋谱，故不复赘”云云，亦未将手法符号详细解说。余仅从近人杨荫浏君《雅音集》中，得见华氏琵琶手法若干，系杨君转录华谱者。兹照录如下：

（甲）右手指法：

宀 空也。不按而弹也。谱中注空子（余按，即经四弦）、中（第三弦）、老（第二弦）、缠（第一弦）。譬如字、宙、孛、家。

单 弹也。食指向左出弦曰弹。

乙 挑也。大指向右出弦曰挑。

勹 勾也。大指向左入弦曰勾。食指向下入弦，亦曰勾。

罒 摇指也。大指一挑一勾，连而勿断，多至几十次，以圆快为妙。

品 夹弹也。一弦上，大指挑，食指弹，得二声也。

双 双也。食指弹两弦如一声；于两弦音协处，用之。

八 分也。大指挑，食指弹；挑弹并下，两弦同音。

口 扣也。大指勾，食指弹；勾弹并下，两弦同音。

庶 摭也。大指勾缠，食指勾子；两弦齐勾，勿令参差。

且 提也。左按弦，右大食两指摘起一弦，即放；如断弦之声。

匑 勾搭也。大指先将别弦一勾，然后食指于本弦上一弹。一弹一勾一弹，共得三声；或二声，或一声，按曲而行。

弗 拂也。大指挑子至缠，急用力挑上，谓之拂。

帚 扫也。禁名中食四指，从缠作急势，一齐扫下。

合　轮指也。轮指依派别之不同，有二种：（一）燕派之轮，先以禁名中食四指，次第弹下，然后大指挑上，系为一轮。（二）浙派先以食中名禁四指，次第弹下，然后大指挑上，系为一轮。然力足而耐久，则为浙派所独擅，学者宜以为法。

㗊　单轮也。轮一次也。

㽞　双轮也。轮两次也。

㕣　长轮也。轮之连续而长久也。

𦬒　满轮也。即四弦齐轮也。

㽞　勾轮也。先勾而后轮也。

𠯳　扫轮也。先扫而后轮也。

𥑒　吟猱轮也。随吟猱而轮也。

𨽍　双单轮也。先双而后单轮也。

𥥯　双双轮也。先双而后双轮也。

𥥰　双长轮也。先双而后长轮也。

（乙）左手指法：

乏　泛音也。右或弹或挑，左或食或名点弦上，两手并下。音贵轻清。其法右弹宜重，左点宜轻。

犭　吟猱也。弹后按弦，往来摇动，左右不过三四分，若吟哦然，致有音韵。

巾　带也。右弹后，左名指随带起一声，宜重按轻放。

攵　擞也。食指按弦，弹后即将名指下一二品，搔弦得声。

丁　打也。食指按弦，弹后名指即打下一二品，得微声。

扌　推也。名指按弦，急向右推过一二，然后右弹，始得变音。（光祈按，即较高之音）。

刍　煞弦也。左指按子弦，略推过，将指甲抵住中弦，得声于指甲之上，须有煞声为佳。

交　绞弦也。绞弦有二法。

𩰫　绞四弦也。名指按子弦，向右推至品头。将中指勾中、老、缠三弦，压在子弦之上。食指于上二品重重按住，即将名指退出，中指放弦，然后右手满轮，谓之绞四弦。

𥫽　绞三弦也。名按子弦，向右推至品头。将中指勾中、老二弦，压在子弦之上。食指于上二品重重按住，即将名指退出，中指放弦，然后右手满轮，谓之绞三弦。

绞弦，声大于煞弦而多暴响，音贵激烈阔大。

光祈按：以上各种手法，可以仿照余前列琴谱译法，一一均用符号表示，然后再行写入五线谱之上即可。

以上所述各项乐谱，即为吾国乐谱各种写法中之最关重要者，至于箫、笛、笙、胡琴等等乐谱，则系沿用工尺字谱，兹不再赘。

第六章　乐器之进化

吾国乐器历史之研究，现刻尚在十分幼稚时代。若不掘得古代乐器，一一加以考证，殆难下一定论。(柏林国立乐器博物馆，藏有古今各种乐器三千种左右，专为音乐学者考证之用)。至于“伏羲作琴，女娲作笙”等等神话，当然不能作为我们研究根据，只可“姑妄言之姑妄听之”而已。

各种乐器之起源，既多不能详其所自；故本章所述各种乐器，凡曾见诸古代典籍者，辄引该项典籍为例，以证明该项典籍出世之时，已有此器。譬如本章所引《周礼》各段，非欲用刘歆所传《周礼》一书，讲解周代乐器；但欲消极的证明，该器在刘歆之前，业已流行而已。

本章所附各图，皆取自法人苦朗（M. Courant）氏所作之《中国雅乐历史研究》(Essai Historique sur la Musique Classique des Chinois)。而该氏又系绘自乾隆二十四年所刊《皇朝礼器图式》，北宋末叶王溥《宣和博古图录》，明末朱载堉《乐律全书》等等。余因自己不善绘图；倩人绘画，其价太昂；故为此权宜之计。此余应向苦朗君致其感谢之意者也。又各种乐器所发之音，以及大小尺寸，著者将来当另著专书讨论。读者如欲详知，则请参看本章所举各书可也。此外本章所述，只限于重要乐器（而且以本书有图者为限)，若尽举之则非本书篇幅所许也。

吾国乐器分类，向以该器材料为准，所谓金、石、土、革、丝、木、匏、竹八音是也。但此种分类法之不当，吾人可举一例以明之。譬如竹管之笛，玉造之笛，银制之笛，其所用之材料虽殊，而笛之本性未变。若照旧日分类法，则非将其分属于金石竹三类不可矣。兹照西洋近代“乐器学”分类法，将各种乐器分为下列三大类：(1) 敲击乐器。(2) 吹奏乐器。(3) 丝弦乐器。

第一节　敲击乐器

敲击乐器其中又分两种：（子）本体发音类。其成声也，由于本体颤动，如钟磬之类是也。（丑）张革产音类。其成声也，由于器上所张之革陷于颤动，如鼓类乐器是也。

兹分别举例如下：

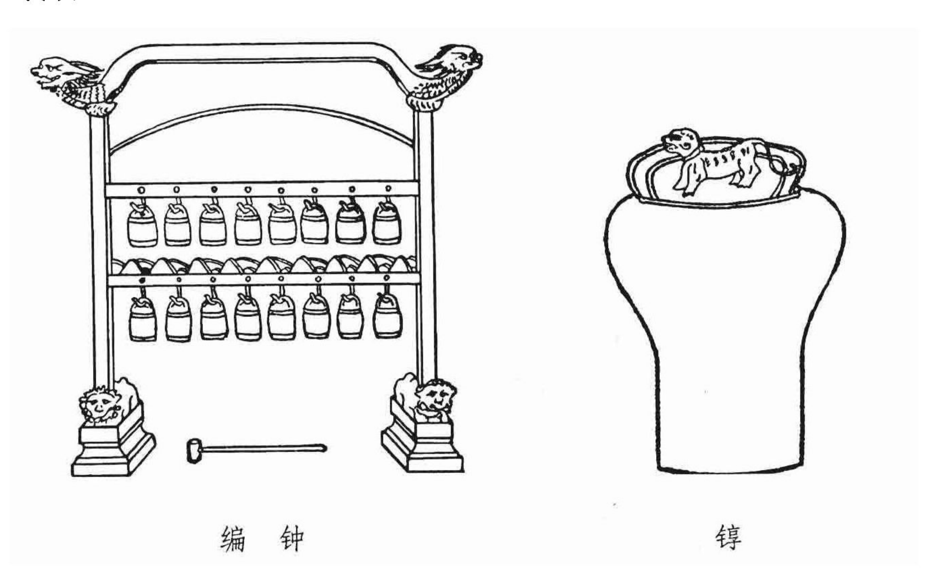
（子）本体发音类：

1. **编钟**

《周礼·小胥》：凡悬钟磬，半为堵，全为肆。郑注：钟磬编悬之，二八十六枚，而在一虡谓之堵。钟一堵，磬一堵，谓之肆。又周礼磬师掌教击磬，击编钟。附图见《皇朝礼器图式》卷八。上行为阳律，下行为阴律。计十二正律，四倍律。

2. **镎**

《周礼·地官》：鼓人以金镎和鼓。郑注：镎，镎于也。圆如碩头，大上小下。乐作鸣之，与鼓相和。《文献通考》云：内悬子铃铜舌，凡作乐，振而鸣之，与鼓相和。附图见《宣和博古图录》卷二十六。



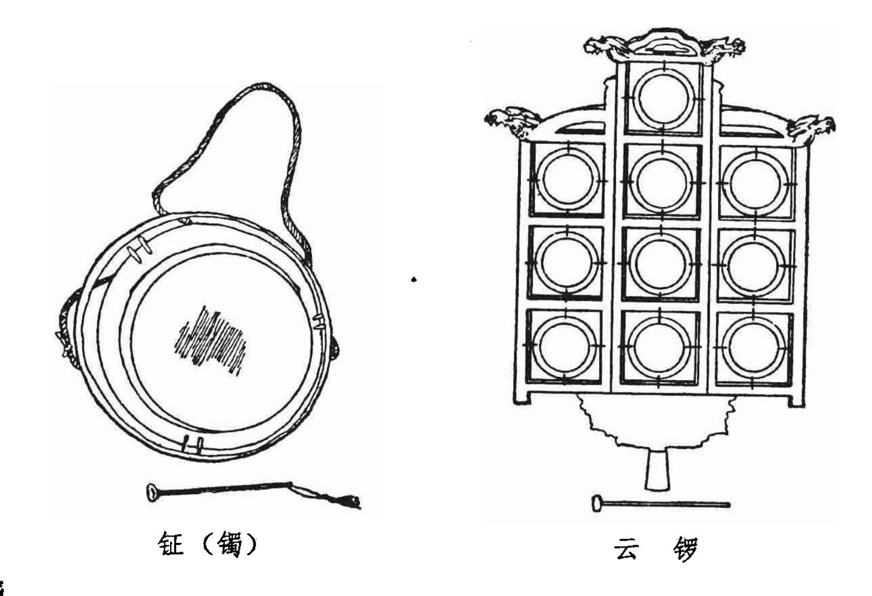
编　钟　　　　镎

3. **钲（镯）**

《周礼》：鼓人以金镯节鼓。《说文》曰：镯，钲也。附图见于《皇朝礼器图式》卷九。

4. **云锣**

附图系见于《皇朝礼器图式》卷八。范铜为之。十枚同架。应四正律，六半律。



钲（镯）　　云　锣

5. **铙**

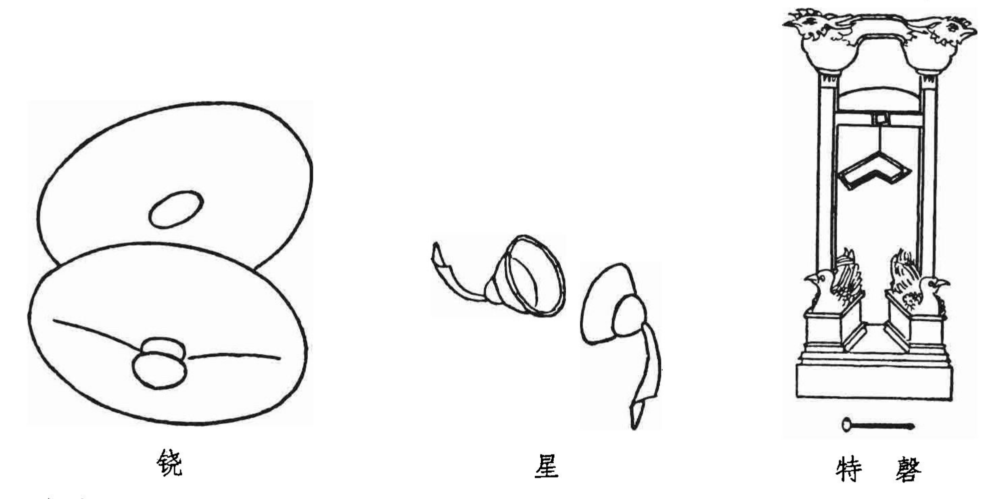
《周礼》：鼓人以金铙止鼓。附图见《皇朝礼器图式》卷九。

6. **星**

附图见于《皇朝礼器图式》卷九。

7. **特磬**

《文献通考》云：宋明道制新乐特磬十二。附图系见于《皇朝礼器图式》卷八。



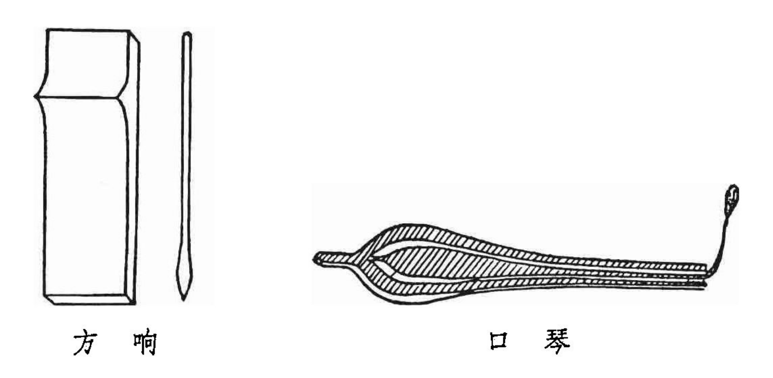
铙　　星　　特　磬

8. **方响**

《通典》云：梁有铜磬，盖今方响之类也。附图见《皇朝礼器图式》卷九。

9. **口琴**

蒙古乐器。以铁为之。一柄两股。中设簧，末出股外。横衔于口，鼓簧转舌，嘘吸以成音。附图见《皇朝礼器图式》卷九。



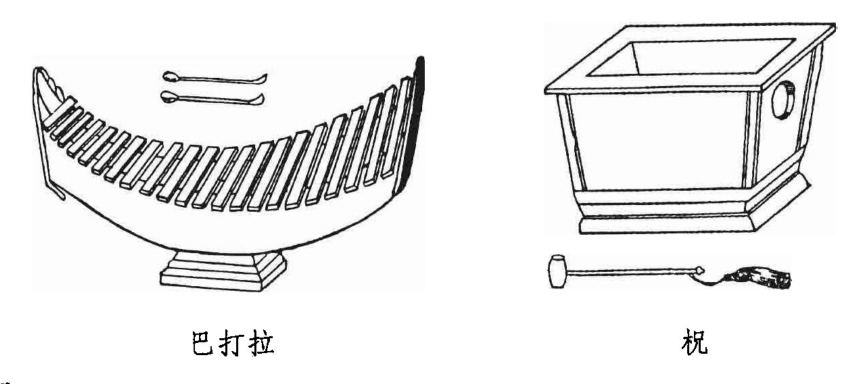
方　响　　　　口　琴

10. **巴打拉**

缅甸乐器。附图见嘉庆十六年所刊《大清会典图》卷三十九。

11. **柷**

《周礼》：小师掌教鼓、鼗、柷、敔、埙、箫、管、弦、歌。附图见《皇朝礼器图式》卷八。柷用以举乐。



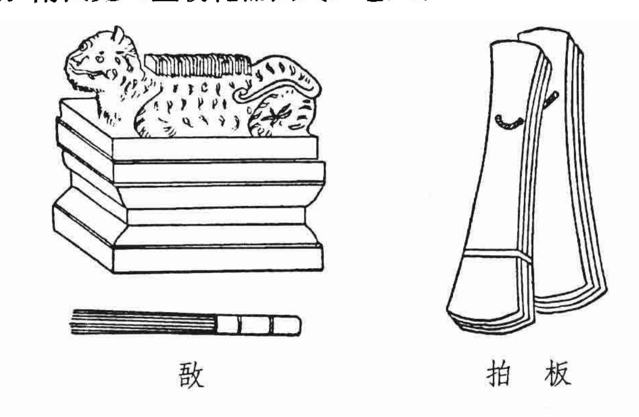
巴打拉　　　　柷

12. **敔**

参看（11）。附图见《皇朝礼器图式》卷八。敔用以止乐。

13. **拍板**

《文献通考》云：拍版，长阔如手，重大者九版，小者六版，以韦编之。胡部以为乐节，盖以代抃也。附图见《皇朝礼器图式》卷八。



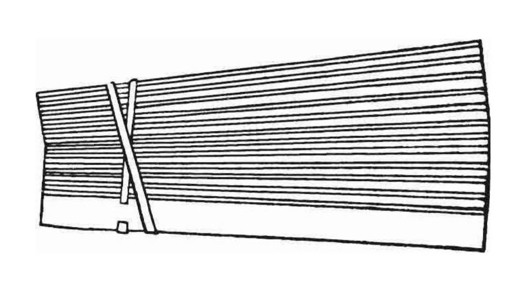
敔　　　　拍　板

14. **春牍**

《周礼·春官》：笙师掌教竽、笙、埙、籥、箫、篪、篴、管，春牍、应、雅，以教祴乐。附图见朱载堉《小舞乡乐谱》。右手握上端，而以下端挞于左手。

15. **搏拊**

《礼记·明堂位》言：拊搏，玉磬，揩击。郑注：拊搏，以韦为之，充之以糠，形如小鼓。附图见《小舞乡乐谱》。用时置膝上。



春　牍　　　　搏　拊

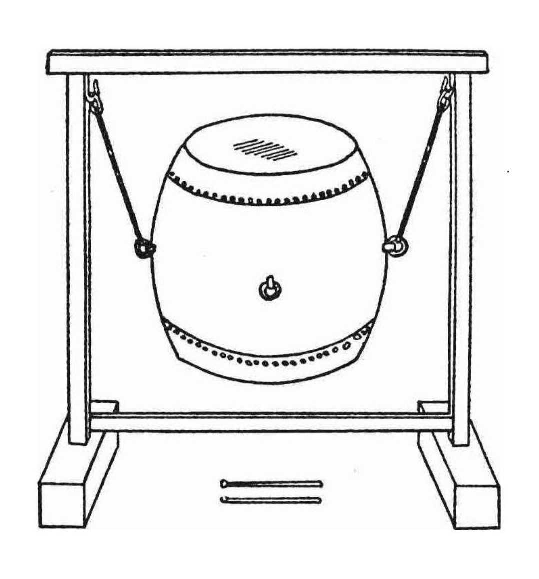
（丑）张革产音类：

16. **悬鼓**

《周礼·地官》：鼓人掌教六鼓四金之音声，以节声乐。陈旸《乐书》云：周人悬而击之，谓之悬鼓。附图见朱载堉《灵星小舞谱》。

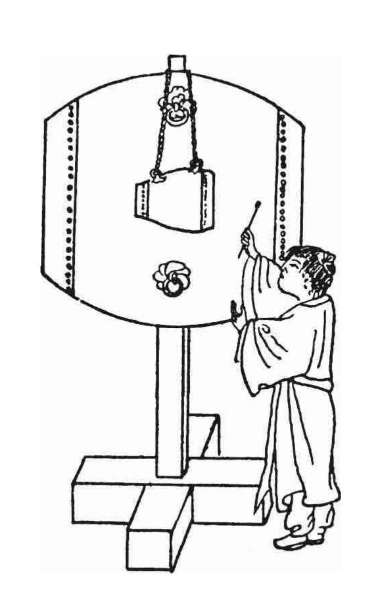
17. **建鼓**

附图见朱载堉《乡饮诗乐谱》卷一。





悬　鼓



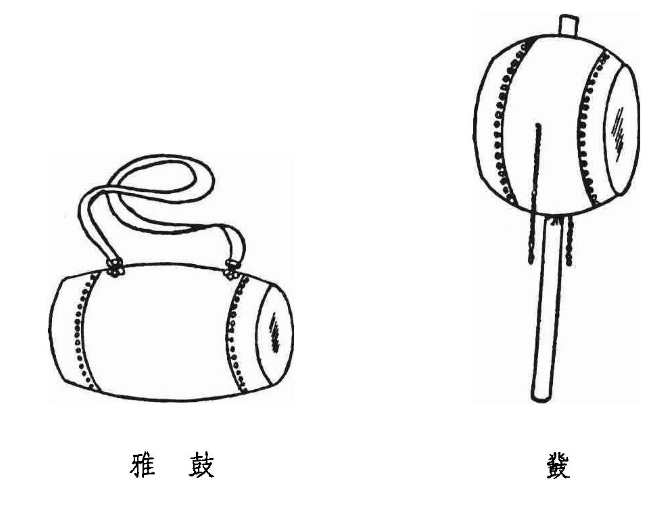
建　鼓

18. **雅鼓**

附图见朱载堉《小舞乡乐谱》。与近世所谓搏拊者相似。

19. **鼗**

参看（11）。附图见朱载堉《小舞乡乐谱》。



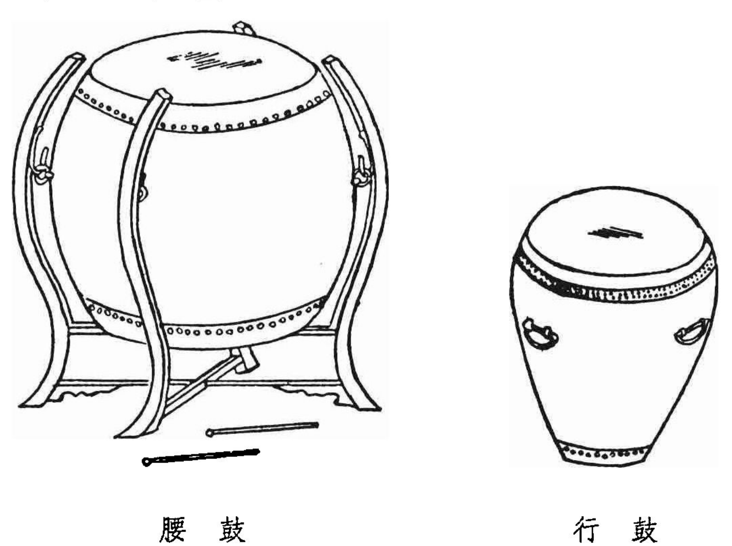
雅　鼓　　　　鼗

20. **腰鼓**

附图见《皇朝礼器图式》卷九。《文献通考》云：“祢衡衣彩衣所击者，是也。”

21. **行鼓**

附图见《皇朝礼器图式》卷九。



腰　鼓　　　　行　鼓

22. **龙鼓**

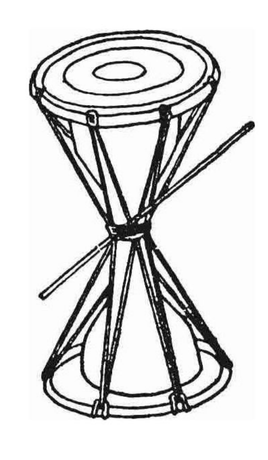
附图见《皇朝礼器图式》卷九。

23. **杖鼓**

附图见《皇朝礼器图式》卷九。



龙　鼓



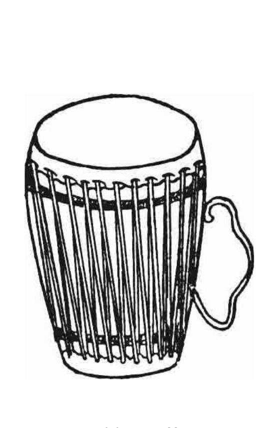
杖　鼓

24. **蚌札**

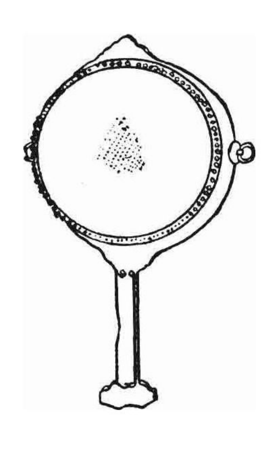
缅甸乐器。附图见《大清会典图》卷三十九。

25. **手鼓**

附图见《皇朝礼器图式》卷九。



蚌　札



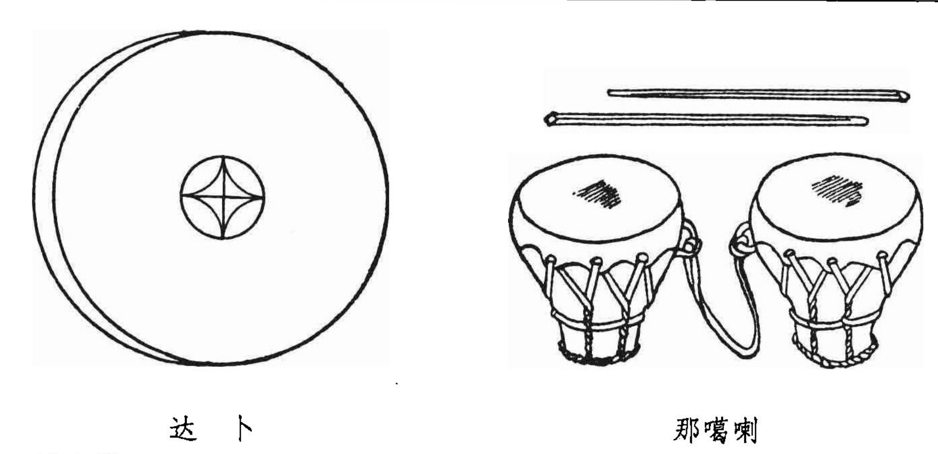
手　鼓

26. **达卜**

回部乐器。附图见《皇朝礼器图式》卷九。

27. **那噶喇**

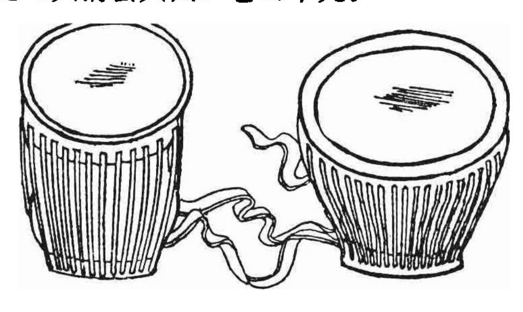
回部乐器。附图见《皇朝礼器图式》卷九。



达　卜　　　　那噶喇

28. **达布拉**

尼泊尔乐器。附图见《大清会典图》卷三十九。



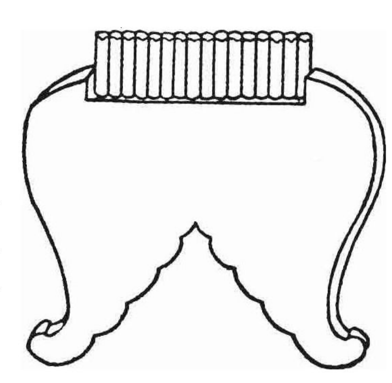
达布拉

第二节　吹奏乐器

吹奏器乐其中又分五类：（子）箫笛类。（丑）喇叭类。（寅）芦哨类。（卯）弹簧类。（辰）罐形类。兹分别举例如下：

（子）箫笛类：

29. **排箫**



《通典》云："《世本》曰：舜所造（?）。其形参差，象凤翼。……蔡邕曰：箫编竹有底，大者二十三管，小者十六管。长则浊，短则清。以蜜蜡实其底，而增减之则和。然则邕时无洞箫矣。"附图见《皇朝礼器图式》卷八。系十六管，自左而右，列二倍律（夷则、无射）、六正律，以协阳均。自右而左，列二倍吕（南吕、应钟）、

六正吕，以协阴均。

30. **箫（尺八管）**

今世之箫，为古之竖篴。今世之笛，为古之横吹（参看《文献通考》）。竖篴似由律管渐渐进化而出。横吹则相传系张博望入西域，传其法于西京（见《文献通考》）。附图见康熙《律吕正义》。



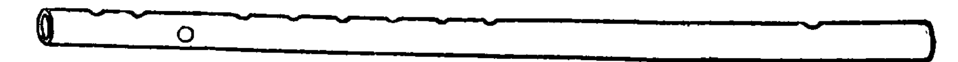
31. **篪**

《诗经》：伯氏吹埙，仲氏吹篪。附图见《皇朝礼器图式》卷八。系横吹之。一孔上出为吹口。五孔外出，一孔内出。



32. **笛**

参看（30）。附图见康熙《律吕正义》。



33. **龙头笛**

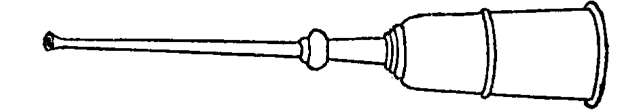
《文献通考》云："笛首为龙头，有绶带下垂。"附图见《皇朝礼器图式》卷八。



（丑）喇叭类：

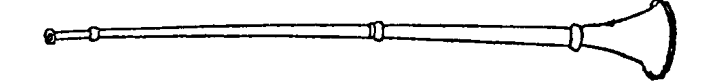
34. **大铜角**

附图见《大清会典图》卷三十四。相传系黄帝所造，当然是不可靠。因黄帝时代尚未达到"铜器时代"故也。



35. **小铜角**

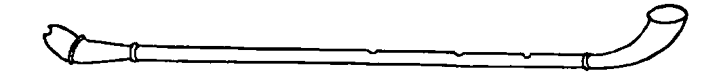
附图见《皇朝礼器图式》卷九。一名喇叭。



（寅）芦哨类：

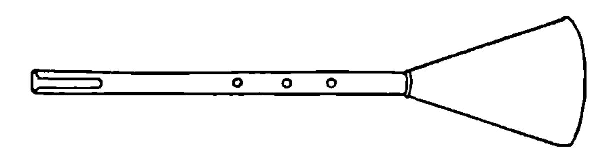
36. **管（头管）**

参看第四章第八节。附图见《皇朝礼器图式》卷八。



37. **胡笳**

《通典》云："杜挚有《笳赋》云：李伯阳入西戎所造（?）。"附图见《皇朝礼器图式》卷九。



38. **筚篥**

瓦尔喀乐器。只有三孔。与第四章第八节所述者不同。附图见《皇朝礼器图式》卷九。



39. **画角**

《通典》云："角，书记所不载；或出羌胡，以惊中国马。马融又云：出胡越。"附图见《皇朝礼器图式》卷九。

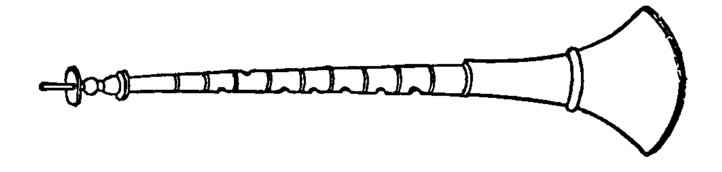


40. **蒙古角**

附图见《皇朝礼器图式》卷九。

41. **金口角**

附图见《皇朝礼器图式》卷九。（《清史稿》云，旧名琐嗦?）

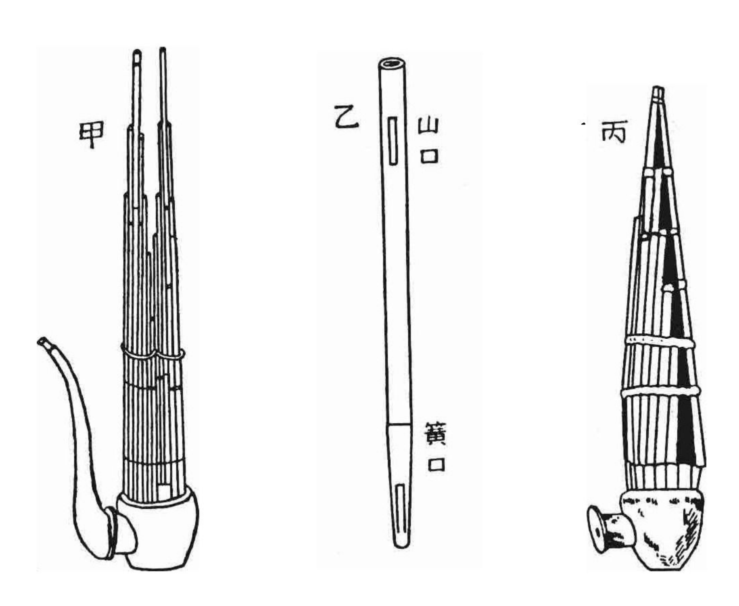


（卯）弹簧类：

42. **笙**

《诗经》：鼓瑟吹笙。按笙有竹管十七，环植匏中。匏或以木为之。管末削半露窍，以薄铜叶为簧（参看附图乙之下端）。点以蜡珠其上，以为定音之用。小笙亦十七管，

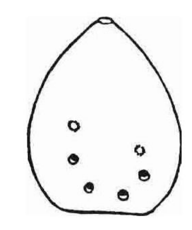
惟第一、第九、第十六、第十七管不设簧；有簧者凡十三管。附图甲见《皇朝礼器图式》卷八。附图乙见康熙《律吕正义》。附图丙系世俗所用者；绘自巴黎国立音乐学院陈列所中。



（辰）罐形类：

43. **埙**

参看（31）。附图见《皇朝礼器图式》卷八。烧土为之。形如鹅蛋，上锐下平。前四孔，后二孔，顶上一孔，以手捧而吹之。图中孔内有黑点者，即表示后面四孔之位置也。



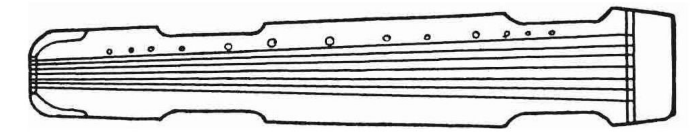
第三节 丝弦乐器

丝弦乐器其中又分三类：（子）弹琴类。（丑）击琴类。（寅）拉琴类。兹请分别叙述如下：

（子）弹琴类：

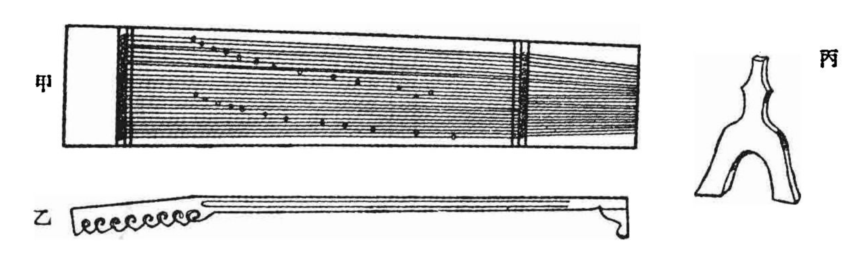
44. **琴**

参看本书第五章第五节。附图见康熙《律吕正义》。



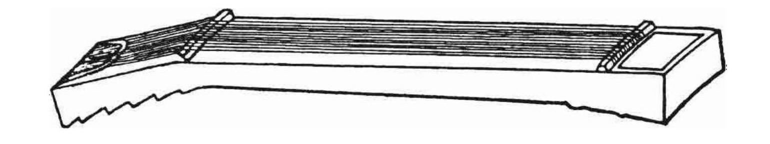
45. **瑟**

《诗经》：琴瑟友之。附图甲，见康熙《律吕正义》。附图乙，瑟之侧面，见唐彝铭《天闻阁琴谱》。附图丙，系瑟柱。按瑟有二十五弦，中一弦黄色；两旁各弦皆朱色。设柱和弦，柱无定位，各随宫调。



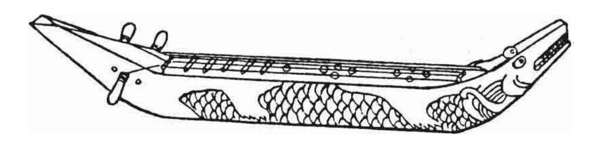
46. **筝**

附图见《皇朝礼器图式》卷九。《风俗通》云：“筝，秦声也，蒙恬所造。”按筝有十四弦，各随宫调设柱。



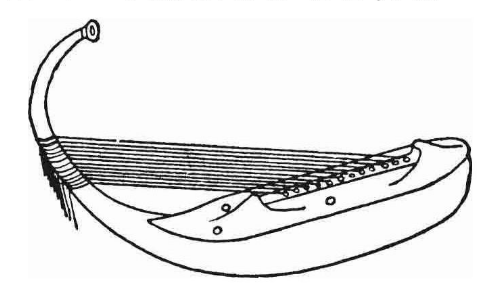
47. **密穹总**

缅甸乐器。三弦。附图见《大清会典图》卷三十六。



48. **总稿机**

缅甸乐器。十三弦。附图见《大清会典图》卷三十六。

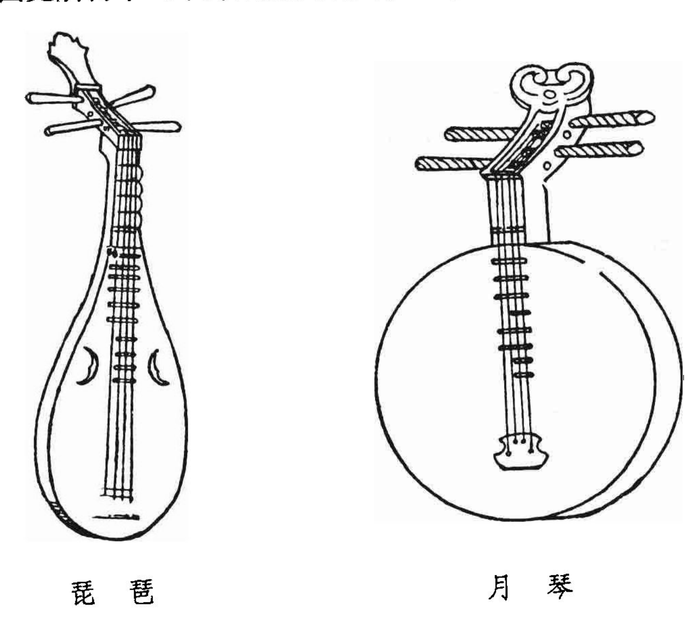


49. **琵琶**

参看第四章第五节。附图见《皇朝礼器图式》卷九。

50. **月琴**

《文献通考》云：月琴形圆项长。上按四弦十三品柱。豪（?）琴之徽，转弦应律，晋阮咸造也。附图见唐再丰《中外戏法大观图说》卷十二（光绪十九年刊行）。



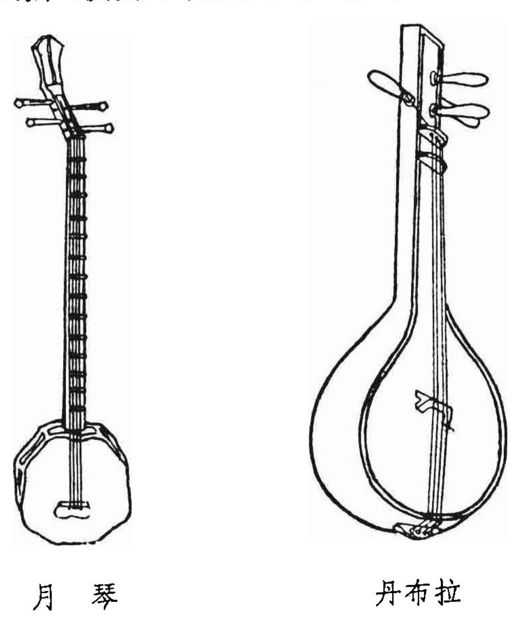
琵　琶　　　　月　琴

51. **月琴**

蒙古乐器。亦名月琴。计有四弦。附图见《皇朝礼器图式》卷九。

52. **丹布拉**

尼泊尔乐器。亦有四弦（铁弦）。附图见《大清会典图》卷三十六。



月　琴　　　　丹布拉

53. **三弦**

元曲主要伴奏乐器为三弦。但南宋马端临（咸淳间人，即西历纪元后一二六五年至一二七四年）《文献通考》中，尚未载有此种乐器。似系元代始行输入中国者。又《西河词话》谓："起于秦，时本三代鼗鼓之制，而改形易响，谓之弦鞉。唐时乐人多习之。世以为胡乐，非也。"云云。似无何等确切根据。三弦无柱，可以自由取音，此实优于琵琶之处。附图见《皇朝礼器图式》卷九。

54. **二弦**

蒙古乐器。附图见《皇朝礼器图式》卷九。

55. **火不思**

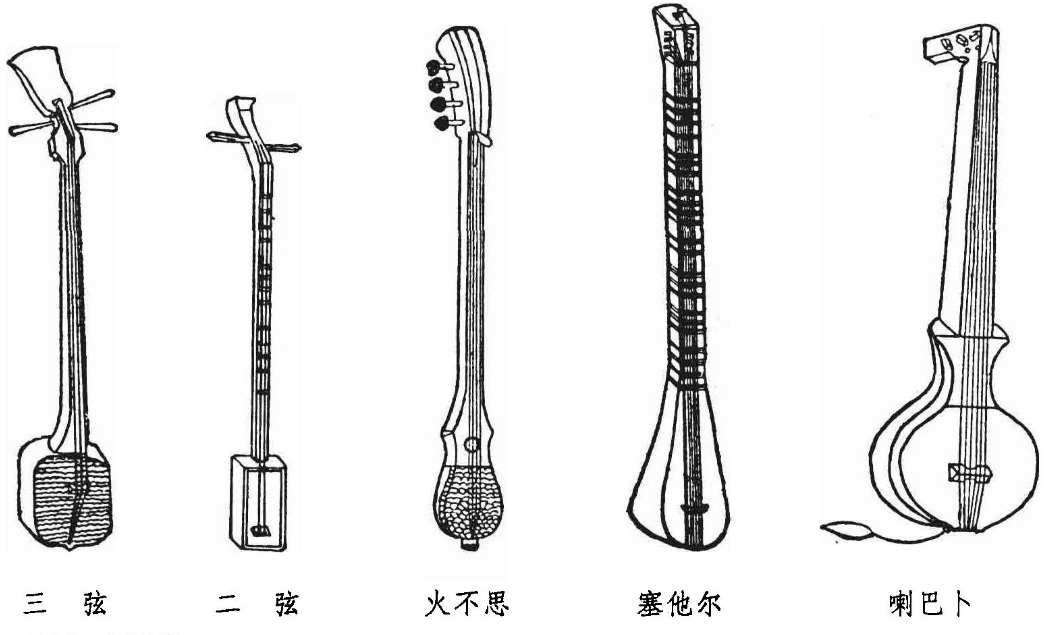
蒙古乐器。附图见《皇朝礼器图式》卷九。

56. **塞他尔**

回部乐器。附图见《皇朝礼器图式》卷九。

57. **喇巴卜**

回部乐器。附图见《皇朝礼器图式》卷九。

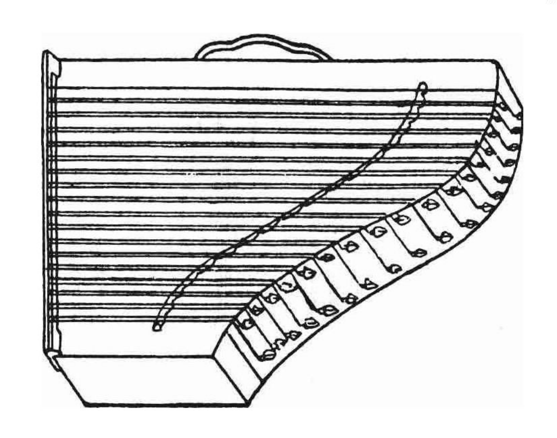


三　弦　　二　弦　　火不思　　塞他尔　　喇巴卜

（丑）击琴类：

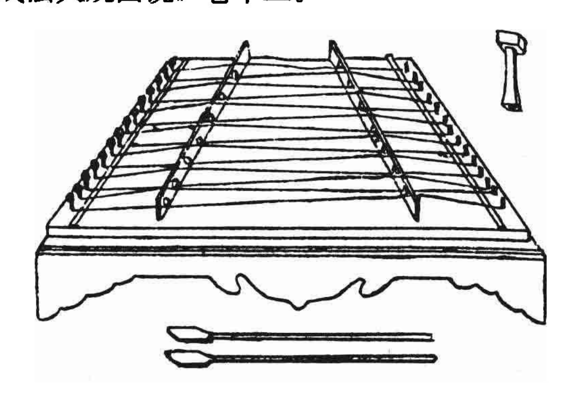
58. **喀尔奈**

回部乐器。十八弦（十七双弦，第一弦为独弦）。以木拨弹之，或击之（?）。附图见《皇朝礼器图式》卷九。



59. **洋琴**

欧洲乐器。西历纪元后第十七第十八世纪之交（即康熙时代），输入中国之物（?）。附图见唐再丰《中外戏法大观图说》卷十二。



（寅）拉琴类：

60. **奚琴**

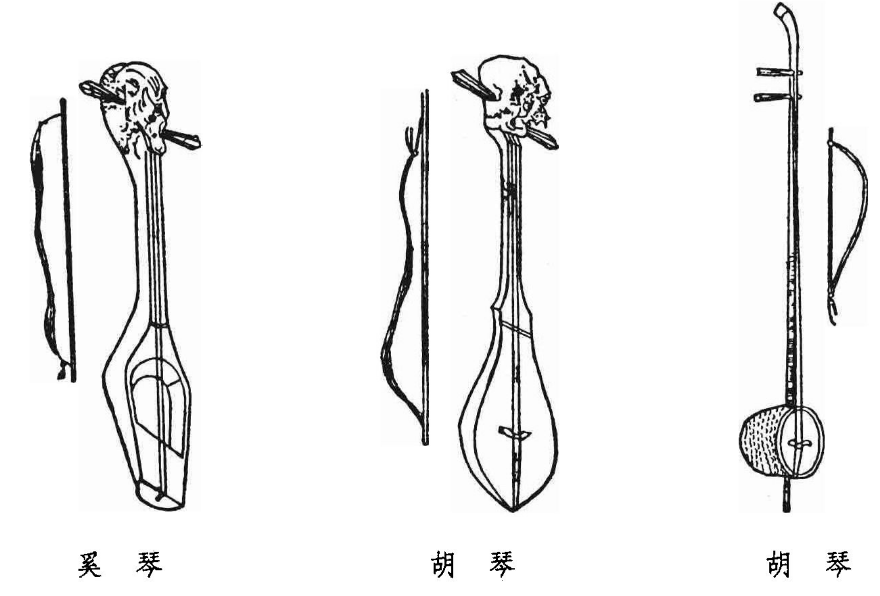
《文献通考》云："奚琴，胡中奚部所好之乐。"附图见《皇朝礼器图式》卷九。以弓弦拉之。

61. **胡琴**

蒙古乐器。附图见《皇朝礼器图式》卷九。

62. **胡琴**

蒙古乐器。亦称为胡琴。附图见《皇朝礼器图式》卷九。



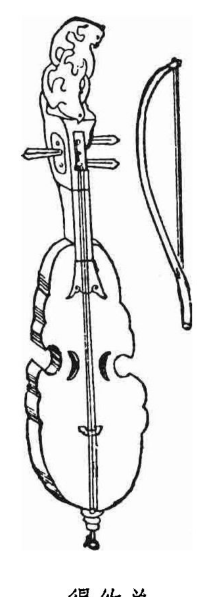
奚　琴　　　　胡　琴　　　　胡　琴

63. **得约总**

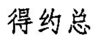
缅甸乐器。附图见《大清会典图》卷三十七。

64. **提琴**

蒙古乐器。附图见《皇朝礼器图式》卷九。







得约总　　　　提　琴

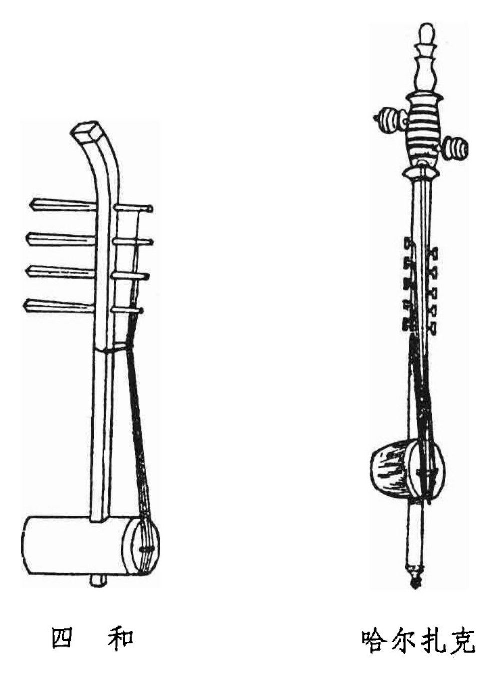
65. **四和**

附图见唐再丰《中外戏法大观图说》卷十二。计有四弦。一三两弦，二四两弦，同音。

66. **哈尔扎克**

回部乐器。附图见《皇朝礼器图式》卷九。以马尾二缕为弦。该弦之下，又设钢丝

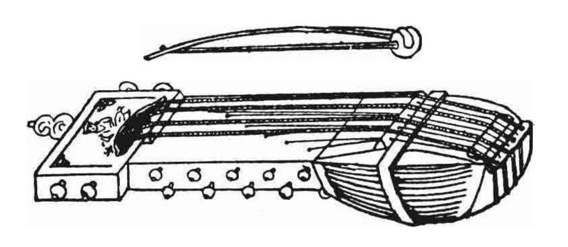
弦十根，左右各五。另以木杠为弓，系马尾八十余茎，轧马尾弦，应钢弦取声。



四　和　　　　　　哈尔扎克

67. **萨朗济**

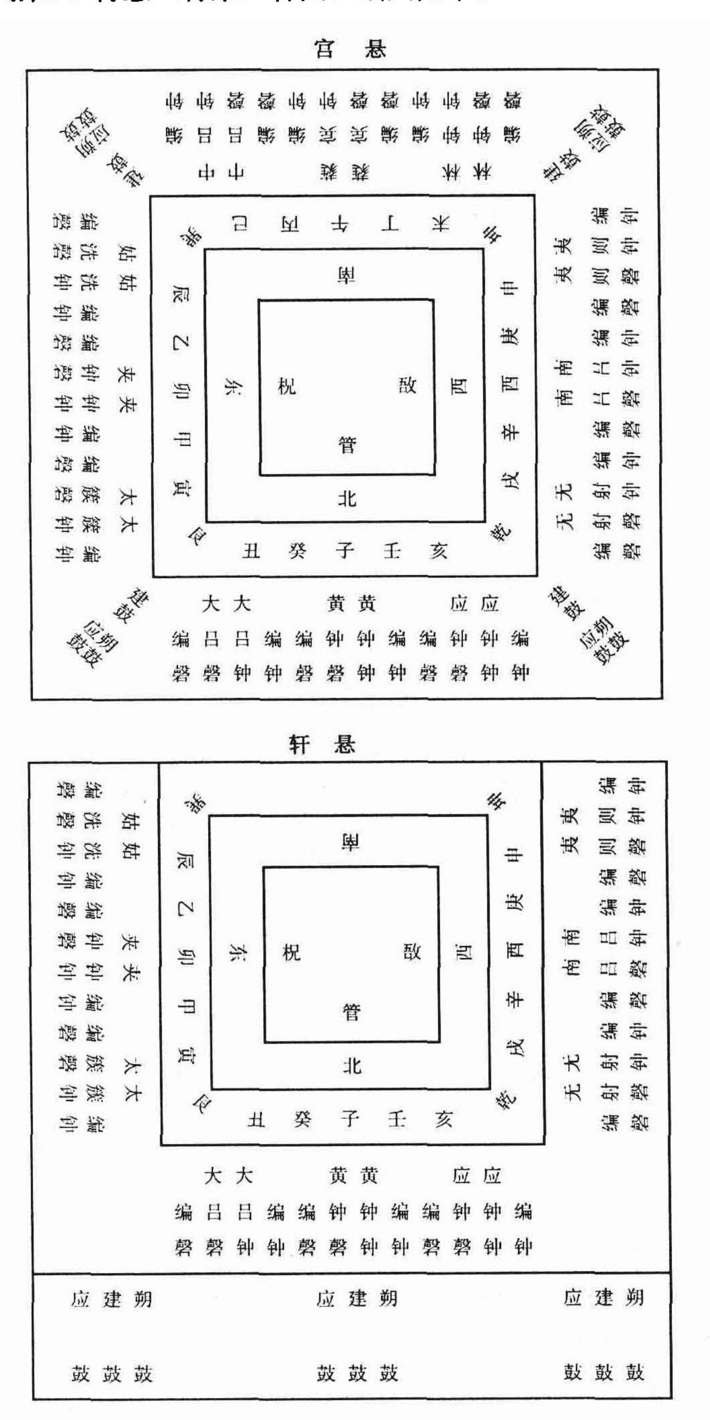
尼泊尔乐器。附图见《大清会典图》卷三十七。有韦弦四，铁弦九。以柔木系马尾，轧韦弦，应铁弦取声。



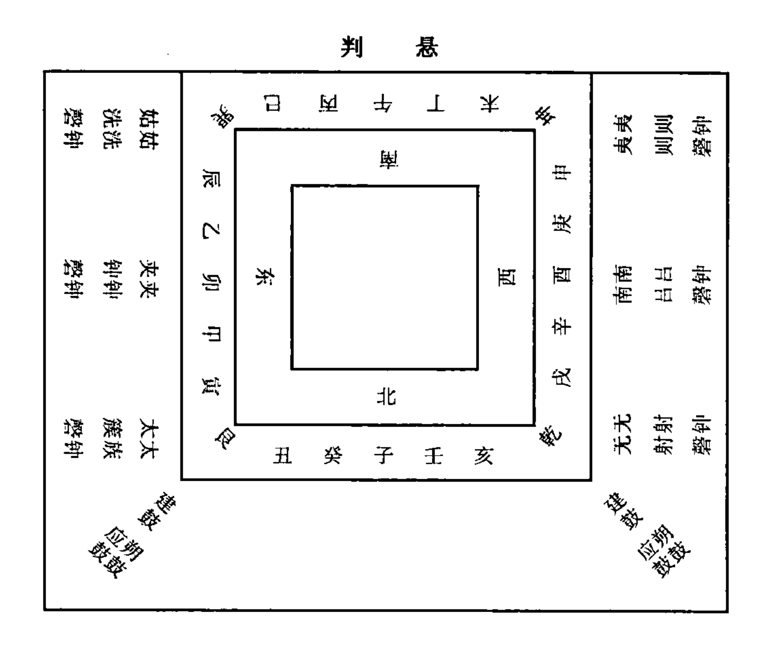
第七章　乐队之组织

吾国古代所谓“乐悬”，殆与近代所谓“乐队”之意义相似。最初只是表示各种钟磬应该悬于何所之意，其后渐渐成为乐队组织之代名词。《周礼·春官·大司乐》：“凡乐事，大祭祀，宿县，遂以声展之。”（注：叩听其声，具陈次之，以知完不。）《小胥》：“正乐县之位。王，宫县。诸侯，轩县。卿大夫，判县。士，特县。辨其声。凡县钟磬，

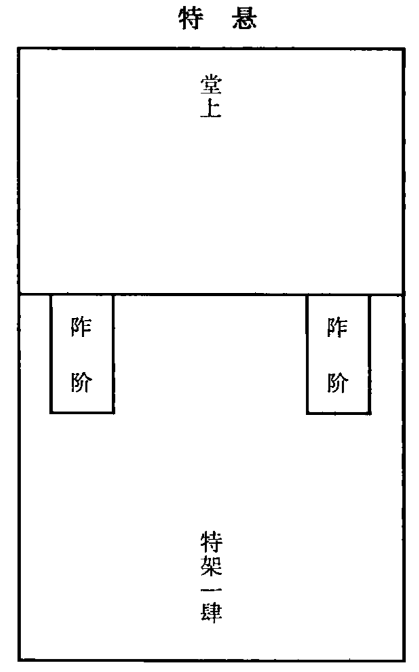
半为堵，全为肆。”陈旸《乐书》卷一百十三云：“宫县四面，象宫室，王以四方为家，故也。轩县缺其南，避王南面，故也。判县，东西之象，卿大夫左右王也。特县，则一肆而已，象士之特立独行也。”兹将陈旸《乐书》所列宫悬（即书中所谓宫架）、轩悬（轩架）、判悬（判架）、特悬（特架）各图，绘列如下：



判 悬



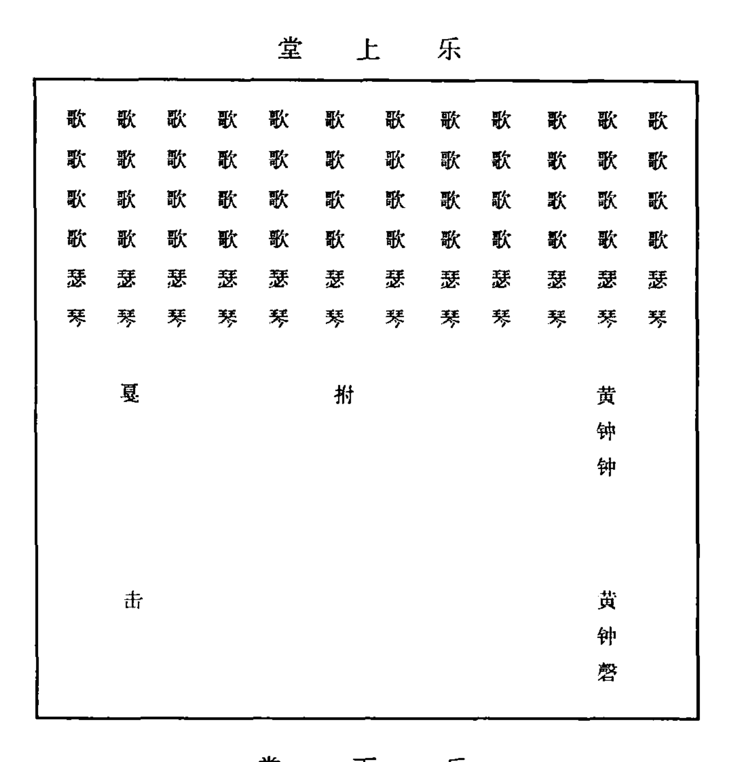
特 悬



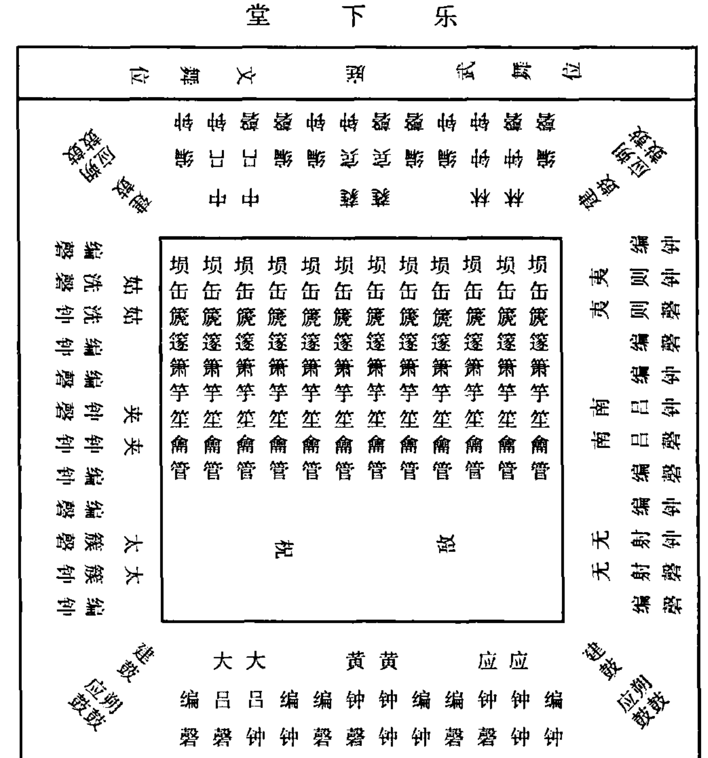
陈旸以宋人，据《周礼》，讲周代乐队组织，当然不甚可靠。但吾国人最富于保守性质，或者此种乐队组织方法，世代相传，尚存真相一二，亦未可知，陈旸根据一般传说，证以《周礼》，草拟此图，或非完全无稽。

此外，吾国古代乐队组织，向有“堂上乐”与“堂下乐”之分。前者主要成分为歌唱与丝弦乐器，后者主要成分为敲击乐器、吹奏乐器以及跳舞。兹将陈旸《乐书》卷一百十三所列两图，绘录如下（按“堂上乐”一图，余曾参考《文献通考》，加以补正）：

堂　上　乐



堂　下　乐



自胡乐侵入中国以后，乐队组织，当然亦随之变迁。至唐而分为坐、立两部伎。其燕乐所用之乐器，则据杜佑《通典》卷一百四十六所载，计有："玉磬一架，大方响一

架，笛筝一，卧箜篌一，大箜篌一，小箜篌一，大琵琶一，小琵琶一，大五弦琵琶一，小五弦琵琶一，吹叶一，大笙一，小笙一，大筚篥一，小筚篥一，大箫一，小箫一，正铜钹一，和铜钹一，长笛一，尺八一，短笛一，揩鼓一，连鼓一，鞉鼓二，浮鼓二，歌二。”其中有一部分乐器，为本书第六章内未曾加以图说者；读者如欲详知，请参看陈旸《乐书》卷一百零八至一百五十可也。

又关于历代乐队组织问题，以及当时如何合奏之问题，极为繁杂重要。著者将来当另作专书讨论，因此项详细讨论，为本书固定篇幅所不许故也。

第八章　舞乐之进化

《周礼·春官·大司乐》：“以乐舞教国子，舞《云门》、《大卷》、《大咸》、《大磬 》、《大夏》、《大濩》、《大武》。”郑注：“此周所存六代之乐。黄帝曰《云门》、《大卷》。……《大咸》、《咸池》，尧乐也。……《大磬》，舜乐也。……《大夏》，禹乐也。……《大濩》，汤乐也。……《大武》，武王乐也。”

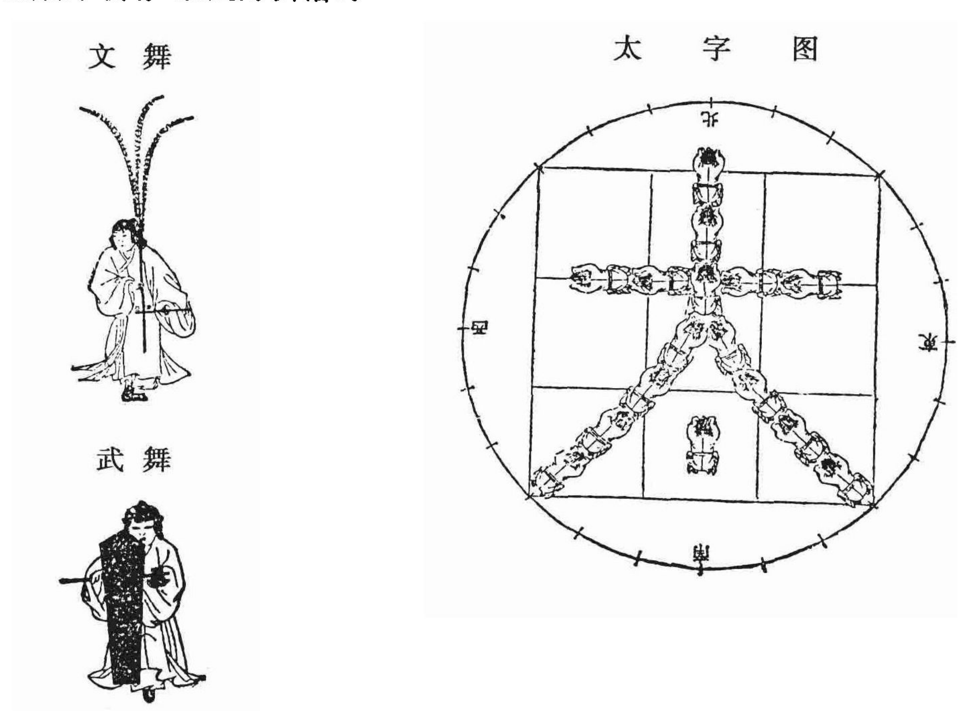
《周礼·春官》：“乐师掌国学之政，以教国子小舞。凡舞有帗舞，有羽舞，有皇舞，有旄舞，有干舞，有人舞。”郑注：“帗舞者，全羽。羽舞者，析羽。皇舞者，以羽冒覆头上，衣饰翡翠之羽。旄舞者，牦牛之尾；干舞者，兵舞；人舞者，手舞。社稷以帗，宗庙以羽，四方以皇，辟雍以旄，兵事以干，星辰以人。舞无所执，以手袖为威仪。”

光祈按，《周礼》所述黄帝尧舜等等舞乐，虽不必尽信；但吾国舞乐起源甚早，则可以断言。盖唱歌所用喉头，跳舞所用手足，皆为人身所具有，不必外求；世界上一切未开化民族，无不优为者也。《诗序》所谓“咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之”二语，确可以说明舞乐产生之原因。至于《周礼》所述舞之种类，如帗舞、羽舞等等，实为吾国两千年来之根本“舞”式，直至清末犹存梗概。

吾国之“舞”，与西洋近代舞乐根本不同之点，即西洋为“美术的舞”，中国为“伦理的舞”是也。(其实中国雅乐，几乎全部皆是“伦理的音乐”。至于西洋方面，则只有古代希腊大哲柏拉图所谓音乐，系属此类。）诸君不信，请一阅明末朱载堉《乐律全书》中所载各种舞图：手如何举，则为表示忠，足如何动，则为表示孝之类，当知余言之不虚也。

后世舞之种类，计分为二：一曰文舞，左手执籥，右手执羽。一曰武舞，左手执

干，右手执戚。下列文舞武舞二图，系绘自朱载堉《六代小舞谱》。“太字图”，为舞者所聚成；系绘自朱载堉《灵星小舞谱》。



关于历代舞乐变迁一事，将来另作专书讨论。

第九章　歌剧之进化

吾国歌剧之起源，当以古之巫觋（女曰巫，男曰觋）为始。稍晚，则为晋之优施，楚之优孟，皆在春秋之世。但此项巫觋与俳优，或仅用歌舞，或参以戏谑，皆非扮演故事。至于合歌舞以演一事者，则始于北齐。《旧唐书・音乐志》：代面出于北齐。北齐兰陵王长恭才武而面美。常著假面以对敌。尝击周师金墉城下，勇冠三军。齐人壮之，为此舞，以效其指挥击刺之容。谓之《兰陵王入阵曲》。又崔令钦《教坊记》云：《踏摇娘》：北齐有人姓苏鲍鼻，实不仕而自号为郎中。嗜饮酗酒。每醉，辄殴其妻。妻衔悲，诉于邻里。时人弄之。丈夫着妇人衣，徐步入场行歌。每一叠，旁人齐声和之云：踏摇和来，踏摇娘苦和来。以其且步且歌，故谓之踏摇；以其称冤故言苦。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。

其后经过唐之歌舞戏、宋之杂剧、金之院本各种变迁，歌剧组织于是日益进步。至元杂剧出，而吾国歌剧基础遂从兹确立焉。盖元代以前之各种戏剧，皆系叙事体（就现尚保存者而言）；而元剧则进为代言体故也。元杂剧，每剧皆用四折，每折易一宫调。全折只由一人歌唱，或末或旦。他色则有白无唱（若唱则限于楔子中）。而末、旦所扮者，不必皆为剧中主要之人物。苟剧中主要人物于此折不唱，则亦退居他色。究竟此种体裁，系由何人所创，现已不可考证。惟据钟嗣成《录鬼簿》所著录，则以关汉卿为首。关系大都人（即北平），生于金代，仕元为太医院尹。其杰作为《窦娥冤》等等。与白（白朴，真定人，字仁甫，其名作为《梧桐雨》等等）、马（马致远，大都人，其名作为《汉宫秋》等等）、郑（郑光祖，平阳人，字德辉，其名作为《倩女离魂记》等等）三人，共称元曲四大家。皆北方人。此外，与关汉卿同时之王实甫（大都人），其所作《西厢记》亦为世所尊重。

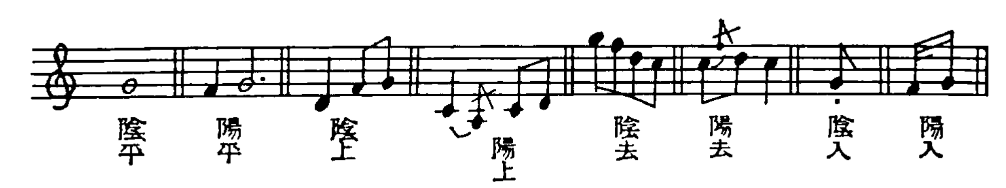
元时，杂剧之外，尚有一种"南戏"（明人亦称为传奇）。其组织：一剧无一定之折数；一折（南戏中谓之出）无一定之宫调。且不独以数色合唱一折；并有以数色合唱一曲，而各色皆有白有唱者。此则较之杂剧，大为进步自由矣。今日所存最古之南戏，仅有《荆》（《荆钗记》，明朱权撰）、《刘》（《白兔记》，不知撰人）、《拜》（《拜月亭》，一名《幽闺记》，元施君美撰）、《杀》（《杀狗记》，元明间人徐畛撰）、《琵琶》（《琵琶记》，元高明字则诚撰）五种。参看王国维《宋元戏曲史》，民国十二年三版。

明嘉靖间，昆山梁伯龙作《浣纱记》，太仓（朱竹垞《静志居诗话》谓与伯龙同邑）魏良辅为之订谱，称为水磨调，是即今日昆曲之起源。良辅并将《琵琶记》板眼改点，为近世昆曲制谱之模范。（《幽闺记》板眼，则非良辅所点。其说见近人吴梅君《顾曲麈谈》卷上第八十页，民国五年刊行。）其后此项昆曲盛行，主持中国剧台者亘三百余年之久。（自明嘉靖年间至清道光年间，其中作家如明末汤若士〔显祖〕《玉茗堂四梦》——《牡丹亭》、《紫钗记》、《南柯记》、《邯郸梦》——清初洪昉思〔升〕《长生殿》，皆为世人所欢迎。）迨洪、杨一役以后，楚声（皮簧）、秦腔（梆子）始起而代之，一直至于今日。

至于昆曲以前之曲谱，现在一无所存。究竟当时音乐内容如何，吾人实无从而知。即是时南方梨园所习之弋阳、海盐、余姚诸腔，与昆曲之直接前辈者，其真相如何，吾人亦复莫名其妙。惟据余揣测，则当时元剧之音乐，似与近代西洋所谓"吟诵"（Recitativ）相近。换言之，即是既非曼声清歌，亦非化装演说，乃是近于平常语言腔调，而又具有音乐上高低疾徐之美是也。故元剧之中，以大加衬字，善使俗语，多用底板为特色，盖已打破宋词曼声清唱之习；虽曲中仍旧沿用唐宋曲牌名称，殆已有名无实矣。至于工尺与辞句之关系，似犹仅以宋人所谓"平入配重浊，上去配轻清"为限。（南宋姜

夔《大乐议》云：七音之协四声，或有自然之理。今以平入配重浊，以上去配轻清，奏之，多不谐协。）迥不似后世昆曲中工尺之细分平上去入阴阳，专以谐协“字音”为能事者。因此，余疑元剧音乐，最能表现剧情，因其只在大体上以求合于自然说话的腔调；而不在枝枝节节，以求合于“字音”。而且元剧音乐，必甚流畅美丽；因填注工尺以协“字音”之时，仅以轻重为限；束缚既少，于是制谱者，颇有自由活动之余地，得以顾及调子美恶。

其后，明代昆曲盛行，于是剧中音乐一变而为注重描写“字音”。制谱者之最大责任，即在应用何种工尺，始能尽将曲中各字之平上去入阴阳，一一唱出。此种办法，是否创自魏良辅，吾人已不得而知。但就魏氏所点《琵琶记》而言，业已具此作风。而明末沈宠绥氏所著《度曲须知》，于读“字”一道，尤再三致意。因此之故，吾国近代各种音乐书籍，大都列有四声一章，连篇累牍，讨论不休。兹就近人王季烈君《集成曲谱》等书，所言平上去入阴阳，宜用之工尺，译为五线谱如下：



其结果，吾国歌剧之作者，实以文人为主人翁，音乐家则为文人之奴隶。文人既将曲子作好，乃令乐工填注工尺。而乐工则只能按照曲中字句，一一呆填，毫无发表自己意思之余地。正如建筑家既将房屋图案拟好，乃令泥匠木匠按图办理，不得有所增损也。故吾国制谱者只能谓之乐工，不能谓之音乐家，职是故也。又昆曲之理想目标，原在读准字音。而字音之不宜读准，又为歌唱艺术之重要原则，盖吾人语言，只有母音（即中国所谓韵母）得称乐音，系由喉头而发。至于子音（即中国所谓声母）则是一种噪音，由齿唇等处之冲擦而成。故欲所歌之音（指工尺而言，非指字音而言），保持圆润正确，则不宜以各种子音之噪响扰之。子音为玉成母音起见，既退避三舍；于是字音之不能读准，遂成当然结果。故吾人每听西洋歌剧，若不先阅脚本，殆不知所唱何字。欧洲伶人喜用意大利文歌唱，正以意大利文中各字所含子音，比较其他各国语言为简故也。吾国演唱昆曲，既同时注意子音，故唱时忽吞忽吐，殊少流畅之美。而且所填工尺，既呆写字音，亦难自由造成美调。此所以后来皮簧、梆子既起，昆曲遂一败涂地。

二簧之起，相传起于湖北黄陂、黄冈二县（请参看王梦生君《梨园佳话》，民国四年刊行），故称“二黄”，讹为“二簧”。其说确否，尚待考证。西皮（起于黄陂故称皮？）则为二簧之支派，故合称为“皮簧”。流行于皖鄂之间，石门、桐城、休宁间人变通而为之，称为徽调。梆子则起于陕西，故称“秦腔”。皮簧、梆子之起源，虽不可确

切考出，但其基础必建筑于某地流行民谣之上，而非由于一二乐工个人发明，则可以断言。惟其出于民谣也，故颇具流畅自然之美，正与昆曲之忽吞忽吐者相反。于是，大得一般民众欢迎，因而一般伶工不管辞句意义及字音如何，尽将一切脚本横纳于数个简单调子之中。有时自觉过于单调，则又略用一点新腔以变化之；然调子本质，固仍未尝变也。从此以后，剧中辞句又一变而为调子之奴隶，恰与昆曲相反。同时，皮簧、梆子又用胡琴或胡呼伴奏，更足以助益其流畅之美（拉的丝弦乐器，远胜于其他吹弹乐器，其说详见拙著《西洋乐器提要》）。是以流行之速，殆不可当。其时士夫，无不为之心醉。忆名伶张二奎殁时，先大父泽山先生正卖文旧京。尝挽以联云："田舍奴我岂妄哉；忆顾曲当年，最难忘，崔九堂前，岐王宅里。《广陵散》从兹绝矣；访旧游何处，再休提，开元时事，天宝遗民。"其后谭鑫培辈，更创为各种新腔，一时盛行。庚子之役，曾有诗人为之咏曰："国事兴亡谁管得，满城争说叫天儿！"叫天，鑫培之别号也。其魔力之大，可以想见一斑矣。梆子势力，稍逊皮簧一筹；但其激扬之音，亦颇为世人欢迎。

平心而论，皮簧、梆子之音乐，因其只顾唱得好听，不管辞句如何之故，确能达到流畅之美，比较昆曲进步。但在事实上，只有几个简单调子唱来唱去，又未免过于简陋，殊不若昆曲变化之多。（按，洪、杨之后，人心疲倦；伶人不欲从事昆曲繁重工作，亦为皮簧、梆子发达之原因。）至于用音乐以描写辞句意义，将剧情一一烘托出来；使人一闻音乐，已如身入其境；悲欢离合，情不自胜；初不必先闻伶人歌唱，始悉剧中情节；一如近代西洋音乐家之所写者；则吾恐上自元曲、昆曲，下至皮簧、梆子，皆未具有此项魄力。此无他，吾国音乐尚未进化到此程度故也。吾国文学、绘画比较进步，故能用笔达意，而作者之个性亦能尽量表现出来。惟其能够表现个性也，故六朝以后之诗画，吾人今日往往尚能办其出于谁氏手笔，属于何代作风（如初唐、盛唐、晚唐之类）。甚至于该作家之早年、中年、晚年著作，亦可辨出一二（如编年体诗文集，最能察出该作者少时老年作风之变迁）。至于音乐则如何，不但作家姓名多已不可考出，而且何代作风亦多已不能鉴别出来，更何论作者早年、晚年作风！总而言之，吾国音乐历史，关于作风问题，尚是一榻糊涂！读者如曾阅过拙著《西洋音乐史纲要》，则知余对于作风及乐式（即篇章组织、内容结构等等）为如何注意者。而在本书之内，则对于此项问题不能不忍痛放弃！盖西洋音乐历史，为数百年来，数万学者整理之结果；而吾国音乐历史，则尚不足以语此也。为今之计，宜速将各种古谱（如琴谱、琵琶谱、《纳书楹曲谱》之类），一一翻译成五线谱，然后应用"音乐学的考察法"，将其作风一一绎寻出来。否则今日势如乱丝之旧谱，殆难着手加以考察也。

第十章　器乐之进化
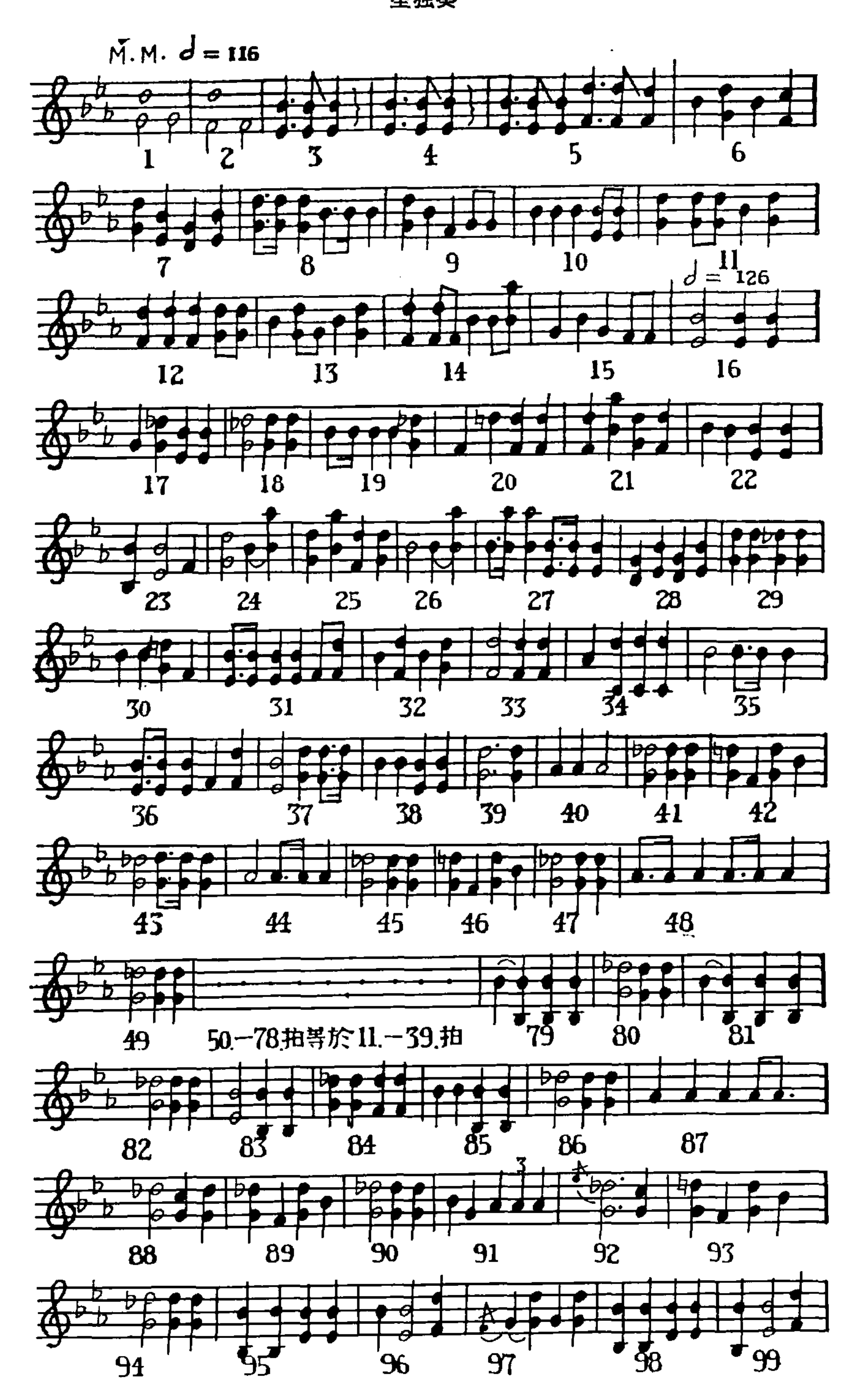
吾国古代音乐，歌奏舞三者常常合而为一。至于不用歌舞之器乐起于何时，现尚无确切考证。惟《尔雅》（光祈按，《大戴礼 · 孔子三朝记》称孔子教鲁哀公学《尔雅》，其来源似甚远。但今世所传《尔雅》，多汉人所增补）《释乐篇》云：徒鼓瑟谓之步，徒吹谓之和，徒歌谓之谣，徒击鼓谓之咢，徒鼓钟谓之修。徒鼓磬谓之寋。足见器乐单奏之事，古已有之。此外，战国时俞伯牙之《高山流水》，晋稽康之《广陵散》，纯系一种器乐，亦属显而易见。至于各种吹奏乐器，容易脱离歌舞，变成独立器乐，尤在情理之中。盖独奏之际，吹则不能唱，唱则不能吹，非若丝弦乐器之能歌奏同时并行故也。（但吹奏乐器，却可与舞同时并行。余幼时，尝于吾蜀，见吹笙者绕地而舞。）

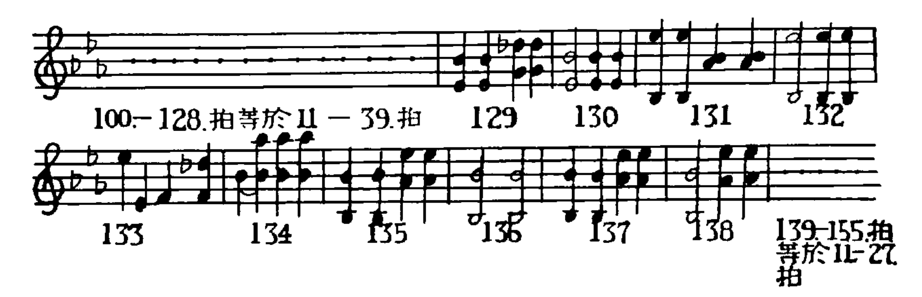
本章所举器乐两例，系选自德人飞侠（E. Fischer）君一九〇九年之博士论文，题为《中国音乐之研究》，曾载于《国际音乐会杂志》第十二卷。其材料系取于柏林大学留音机片部所藏中国音乐片子。柏林大学“比较音乐学”门，藏有各种民族音乐片子一万种以上。大部分皆系由大学方面派人前赴各地，直接采制者。大凡研究“比较音乐学”的学生，如作博士论文，必须将片子上之调子，一一听出录下，加以解析（初学甚不容易）。只是空谈理论，不能考得博士。当一九〇八年左右，上海同济大学生物学教授、德人谛普氏（Du Bois-Reymoud），偕其夫人寓居沪滨，其夫人性喜音乐，常将在华所听调子录下寄回德国。事为柏林大学比较音乐学教授、奥人荷尔波斯特氏（Hornbostel）所闻，乃寄采音机器一架（现在每架价值一百万马克左右，其采法甚为简易，人人皆可为之）到沪，嘱其采制。于是谛普夫人遂代为采制百余片。今春余曾往晤夫人，询其当时采制手续，据云：或者邀请中国音乐名手在家演奏，与以若干酬金；或者前赴各处庙堂听僧道奏乐，将其采下。惟七弦奏之音太低，不能采上片子云云。飞侠君论文中，本有调子十余种；余所以独取下列两种者（一为笙独奏，二为笛子、月琴合奏），以其属于“复音音乐”，因本书对于此项问题，前此尚未论及也。

笙为吾国和音乐器。据《律吕正义》云：“以本声为宫，而徵声和之者，为首音，与五音相和。以正声为主，而清声和之者，为两声子母相应。”换言之，即前者为“五阶相和”，而后者为“八阶相和”。但在事实上，“二阶相和”（如下列谱中第一三一拍）、“四阶相和”（如第七拍）、“六阶相和”（如第二拍）、“七阶相和”（如第十四拍）等等，

皆不少其例。惟飞侠君所用该片，因其宽度有限，未将全调采上，是为遗憾耳。
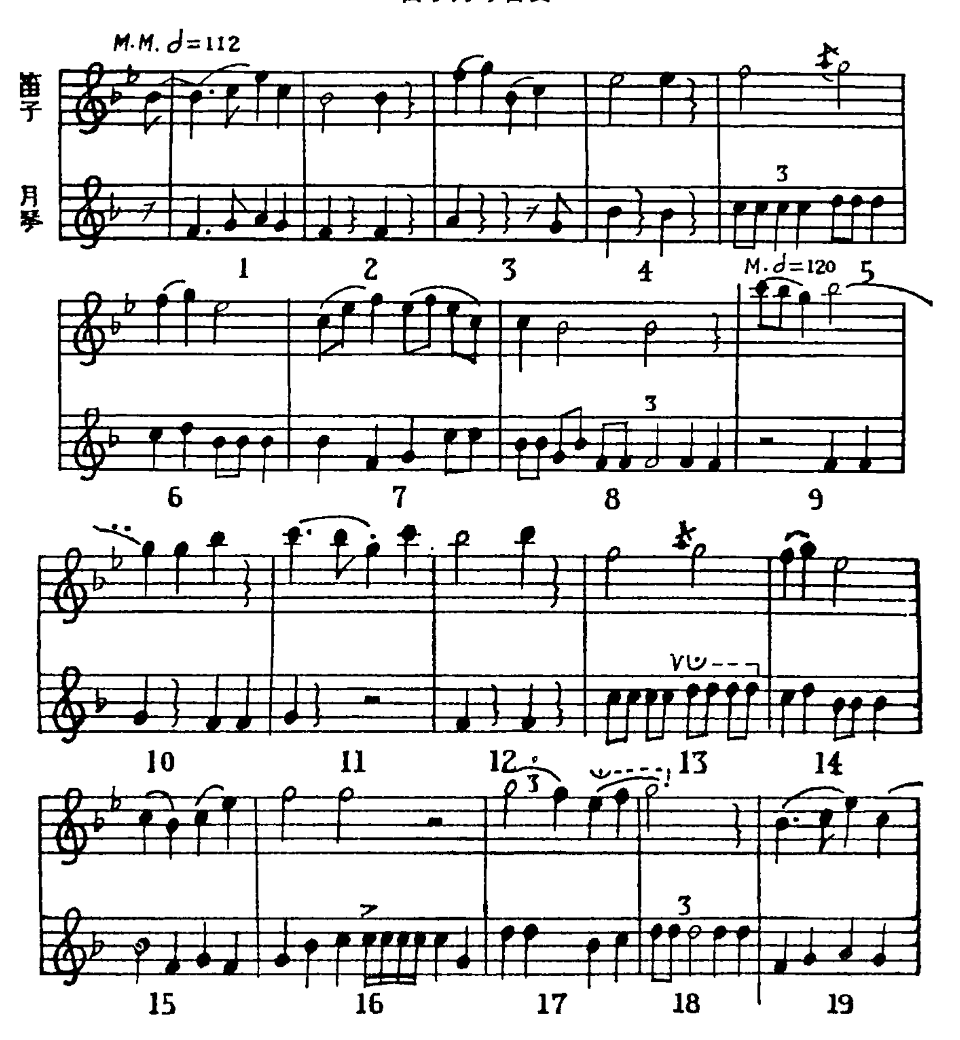
笙独奏
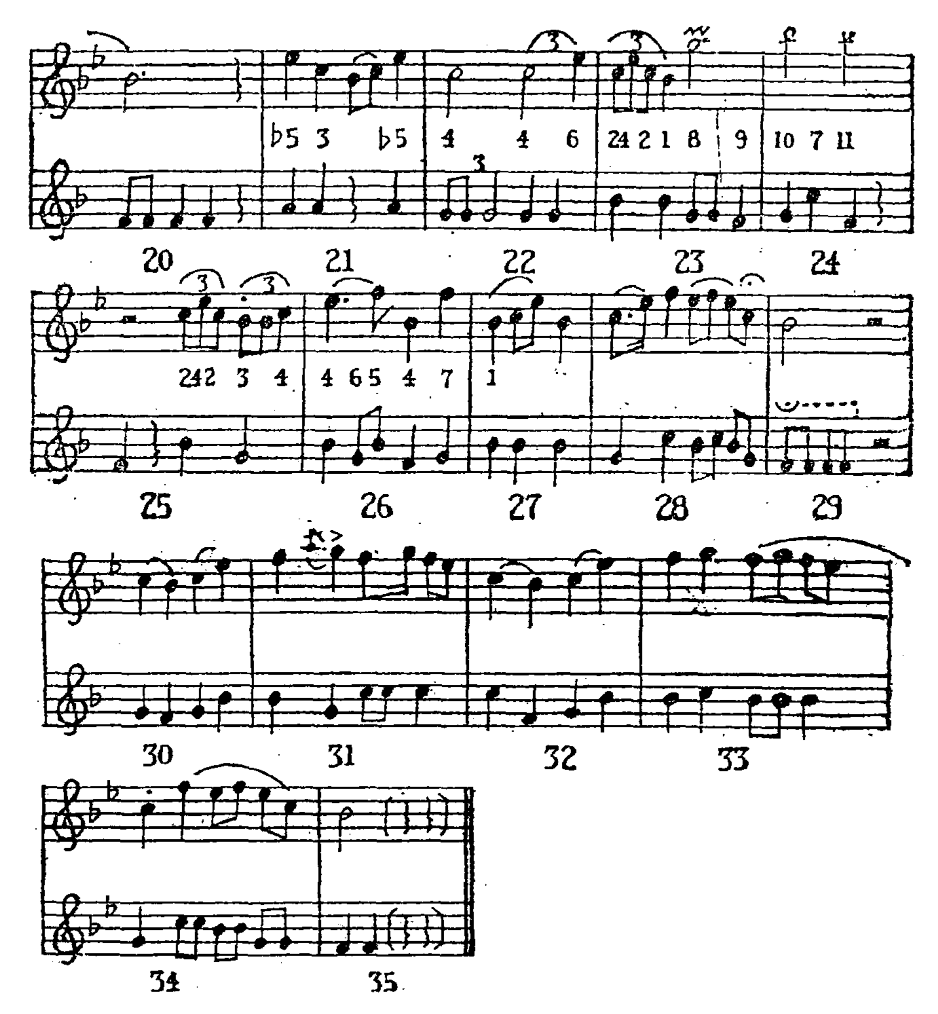




下列一谱为笛子、月琴合奏。谱中月琴是伴奏性质，其音节是将笛子所奏者加以变化，通常较笛调低四阶。其所用相和之音阶，种类亦复甚多，譬如飞侠君曾将该谱第21至26拍之相和音阶，举例为证（谱中之♭5、3、4、6等等，即表明相距几阶之意），观此亦可以察见其变化复杂之一斑矣。

笛子月琴合奏





以上两种器乐和声之法，系近代所用者。至于古代歌奏和声之法，则请参看《周礼·春官·大司乐》：“乃奏黄钟，歌大吕（即短二阶），舞《云门》以祀天神。乃奏太簇，歌应钟（即七阶），舞《咸池》以祭地示。乃奏姑洗，歌南吕（即四阶），舞《大磬》以祀四望。乃奏蕤宾，歌函钟（即短二阶），舞《大夏》以祭山川。乃奏夷则，歌小吕（即短三阶），舞《大濩》以享先妣。乃奏无射，歌夹钟（即五阶），舞《大武》以享先祖。”其中之“四阶相和”及“五阶相和”两种，实与西洋纪元后第十世纪左右初期复音音乐时代，所流行之“四阶平行”及“五阶平行”相等（参看拙著《西洋音乐史纲要》“初期复音音乐”一章）。惟西洋方面，由此简单复音音乐渐渐进步，造成今日之洋洋大观；而吾国复音音乐，虽较西洋发明早八九百年（姑以《周礼》出世时代，换言之，即刘歆时代为始），然固步自封，两千年来，仍无丝毫进境，良可叹也。

问　题

一、试述吾国十二律进化成立之次序。

二、何谓十二等差律?

三、十二平均律与十二不平均律之利弊如何?

四、燕乐与雅乐相异之点安在?

五、琵琶与燕乐之关系如何?

六、试述律吕字谱与宫商字谱产生之原因。

七、详论工尺谱之来历。

八、试将琵琶各种手法仿本书琴谱译法译出。

九、试言乐器分类标准，并举例以说明之。

十、试将元剧、昆曲、京戏（即皮簧梆子）三种之特质详为解释，并评论其得失。

参考书

友人国立北平图书馆馆长袁守和君，曾在《中华图书馆协会会报》第三卷第四期，发表《中国音乐书举要》一篇，内容极有价值。读者可以参考。兹但录最关重要之书籍十五种，于下：

一、《梦溪笔谈》，宋沈括撰。

二、《乐书》，宋陈旸撰。

三、《律吕新书》，宋蔡元定撰。

四、《词源》，宋张炎撰。

五、《乐律全书》，明朱载堉撰。

六、《九宫大成谱》，清乾隆五十七年刊。

七、《纳书楹曲谱》，清叶堂编。

八、《声律通考》，清陈澧撰。

九、《天闻阁琴谱》，清唐彝铭编。

十、《中乐寻源》，近人童斐撰。

十一、《中国音乐史》，近人郑觐文撰。

十二、《集成曲谱》，近人王季烈编。

十三、苦朗（Courant）*Essai Historique sur la Musique Classique des Chinois*（法文）。

十四、方阿尔斯提（van Aalst）*Chinese Music*（英文，但作者为荷兰人）。

十五、飞侠（Fischer）*Beiträge zur Erforschung der Chinenischen Musik Nach Phonographischen Aufnahmen*（德文）。

论中国古典歌剧[1]

(1530—1860)

翻译：金经言

目　次

① 1934年，王光祈以《论中国古典歌剧》获得波恩大学哲学博士学位，并于同年由日内瓦中国国际图书馆所属《东西文化》（又译为《东方与西方》）杂志社出版德文版本。1982年，金经言将其翻译为中文并发表于当年出版的《音乐学丛刊》。本《文集》所收录之版本为译者提供。

前　言

本文系作者在留欧期间所作。因本文以欧洲读者为对象，故有些在欧洲无人知晓的事情就解释得十分详尽。尽管本文以我多年悉心研究的中国史料作为依据，但就方法而言，还是受到了欧洲的影响。这一点要感谢教授席德迈尔（Schiedermair）和霍恩博斯特尔（Hornbostel）两位先生。汉学部分由教授施密特（Schmitt）先生作了详细的审核，为此特致谢意。此外，还应该衷心感谢内夫（Neef）博士，他为我的论文作了德语文字上的润色；还有菲尔曼（Füllmann）先生，他为我把文内的谱例与所涉及的“高亭公司”的唱片作了认真仔细的比较对照。

王光祈
1934 年 12 月于波恩

1934 年 6 月 6 日答辩

主试：教授路德维希·席德迈尔博士

副试：教授埃里希·施密特博士

本论文经科学、艺术和国民教育部部长先生批准，发表于日内瓦《东方和西方》(Orient et Occident)杂志。

绪 论

欧文文献

中国戏曲[①]的发展可分为三个阶段。第一阶段：先古典戏曲，约始于公元 1250 年，止于 1530 年。遗憾的是我们只掌握了这一阶段的部分剧本，而乐曲则根本没有。第二阶段：古典戏曲（原注："古典"一词只与"现代"一词相对而言，并非是风格的名称。下同)，约始于 1530 年，止于 1860 年。现存有这一阶段的大量剧本和曲谱。目前，这些剧目已不在舞台上演出，只是偶然由一些业余爱好者们演出了。第三阶段：现代戏曲，约始于 1860 年，直到现今。目前，这一部分戏曲仍然占据着中国舞台。

十九世纪的欧洲文献中有关中国戏曲的报导寥寥无几。如：巴赞的《中国戏剧》(Le théâtre chinois von Bazin，1838)；巴赞的《元朝的百年》(Le siēcle des Youen von Bazin，1854)；程基东（音译）的《中国戏剧》 (Le théâtre chinois，von Tcheng Kitong，1886)；戈特沙尔的《中国人的剧场和戏曲》(Das Theater und Drama der Chinesen，von Gottschall，1887)；斯坦顿的《中国戏曲》(The Chinese drama，von Stanton，1889)；雅各布雷夫的《中国戏剧》(Théâtre chinois，von Jacobleff，1992)。直到 1926 年，才由法国人苏利埃·德·莫朗（Konsul George Soulie'de Morant）出版了《中国现代戏剧和音乐》(Théâtre et Musique modernes en Chine)，于 1930 年由英国邮局职员阿尔林顿（L. C. Arlington）出版了《中国戏曲》(The Chinese Drama）两书。但是，这两部巨著，仍然只限于现代戏曲。所以，依据我多年从事研究的中文资料来撰写一篇关于古典戏曲的论文看来是十分必要的。因为先古典戏曲的音乐不曾流传下来，

① 译者注：此处作者仍用"Oper"一词，但所论纯属中国戏曲，故译为"戏曲"，而将标题之"Oper"一字，保留译为"歌剧"。

所以，出于这一原因，本文只能介绍中国戏曲的整个发展概貌。

以前，中国人把 Drama 一词仅仅理解为戏曲（原注：相对词义和戏剧情节而言，中国古典戏曲音乐更注重戏曲剧本的自然语调。除此之外，欧洲“歌剧”〔Oper〕这一名词适用于中国戏曲。因为中国戏曲与欧洲歌剧有某些类似，它也试图把唱段、吟诵、道白和乐队伴奏统一在固定的有机体之中）的一种形式，即有演唱、有音乐的一种戏剧。纯粹的“话剧”从未有过。在欧洲的汉学家中没有音乐家，在欧洲音乐家中又没有汉学家。这一情况为欧洲人研究中国戏曲增添了不少困难。尽管如此，上述两部著作仍然得到了广泛的承认。为了使读者能够在该两部书中迅速找出本文未加研讨之处，我在此将两书的内容作一简介。

1.《中国现代戏剧和音乐》，苏里埃·德·莫朗著（1926 年巴黎版，195 页，17 幅插图；科隆大学戏剧学研究所藏，Th 27 Nr. 50）。

内容：

绪论

第一章　剧场

第二章　表演者和歌唱者

第三章　脚本

第四章　音乐

第五章　音乐

谱例

1）各剧目中动机的运用

2）根据中国百代公司的唱片记录的谱例

3）钢琴和声谱

最使我们感兴趣的是书中的谱例。除了前奏、间奏和引子（作者称之为“主导动机”），我们还看到选出自三本现代戏曲的四个谱例。另外，以加亚尔（A. Gailiard）配上和声的七首钢琴曲来作为该书的结束，看来是多余的。关于这一点，教授霍恩博斯特尔先生也曾同我谈起过，认为应该删去。

2.《中国戏曲》，L. C. 阿尔林顿著（1930 年上海版，177 页，155 幅整页彩色插图；科隆大学戏剧学研究所藏，Th 27 Nr. 24）。

目录：

绪论

第一章　一次中国的演出；戏曲的起源；提线木偶戏；皮影戏；各戏种的风格

第二章　器乐

第三章　乐队和舞台
第四章　演员的训练、薪水及其地位
第五章　假面、传统道具
第六章　节目、神、迷信
第七章　中国的演员、男角与女角、舞台名称
第八章　舞台行话
第九章　戏装
第十章　各种帽子
第十一章　髯口
第十二章　剧装的靴与鞋
第十三章　勾脸
第十四章　乐器
第十五章　三十本中国戏曲的剧情简介
附录：关公——战神的传奇
参考书目

该书未引用谱例。但是详细论述了舞台实践，关于行头和脸谱等的 115 幅彩色插图尤具价值。30 部现代戏曲的内容介绍适为本文所列 30 部古典戏曲内容介绍的补充（原注：楚克尔（Zücker）的《中国戏剧》〔1925 年伦敦版〕为一本关于中国戏曲的简明著作，因我未使用该书资料，故在此没有专门提到）。

中文文献

下列参考书目除了第 3 号、第 4 号、第 5 号、第 6 号、第 7 号、第 19 号外，皆系专业戏曲文献。本文限于篇幅，凡所参考之欧文文献或中文文献，只列出其编码和卷数或页数。

先古典时期[①]

3.《乐府杂录》，段安节（855 年左右）著，一部关于各种音乐问题的杂录。

4.《旧唐书》，刘昫（897—946 年）监修。一部官方的唐史（唐朝 618—907 年）。其中第 28—31 章论述了音乐（波恩汉学院 SC 19）。

① 译者注：原文缺第 1、2 号两项。可是下文中又提到“见第 1 号”或“见第 2 号”，不知为何在此略去。

5.《中原音韵》，周德清著，写于 1324 年。论述了演唱艺术中的语音问题。

6.《录鬼簿》，钟嗣成著，写于 1330 年。一部有关各种问题的笔记。

7.《辍耕录》，陶宗仪著，约写于 1368 年。一本有关各种问题的笔记。

8.《太和正音谱》，朱权著，约写于 1400 年。论述了先古典戏曲。

9.《元曲选》，臧懋循编，1615 年刊印。一百本元杂剧（元朝 1277 年至 1368 年），即先古典戏曲的汇编。1918 年出版了一种 48 册的影印本（柏林国立图书馆 NS 727）。

10.《元人杂剧选》，也是一本先古典戏曲汇编。编辑者不详。约于 1620 年出版。

11.《古名家杂剧》，陈与效编，约于 1620 年刊印。同样也是一部先古典戏曲汇编。

12.《宋元戏曲史》，王国维著，1915 年出版。论述了宋、元两朝（960 年至 1368 年）的戏曲史，是一部奠基性的著作。当然，这只是从文学角度出发，而并未顾及音乐。

古典戏曲

13.《南九宫谱》，沈璟著，约写于十六世纪末。论述了南方的古典戏曲。

14.《南曲范》，纽少雅编于十七世纪（?）。选自古典戏曲的典范作品。

15.《啸余谱》，程明善著，约写于 1625 年。论述了北方的古典戏曲。

16.《顾曲杂言》沈德符著，写于十七世纪（?）。关于戏曲的杂录。

17.《度曲须知》，沈宠绥著，约写于 1640 年。该书的书名意思为“凡是演唱必须懂得的东西”。论述了当时演唱的实践。1922 年上海出版了一种 4 册的影印本。

18.《北词广正谱》，李玉著，写于十七世纪。一部论述北曲的著作。

19.《静志居诗话》，朱彝尊（1629—1709 年）著。有关各种文学问题的杂录（波恩汉学院）。

20.《钦定曲谱》，康熙皇帝主编。1715 年刊印。南北戏曲代表作品汇编。

21.《南词定律》，吕士雄著，写于十八世纪初。有曲谱的南曲代表作品选集。

22.《九宫大成南北词宫谱》，庄亲王主编，1746 年刊印。一部论述南北戏曲的著作（有曲谱）。

23.《醉怡情》，十八世纪刊印（?）。古典戏曲剧本汇编。

24.《缀白裘》钱沛思编，1781 年刊印。古典戏曲剧本汇编，共 48 卷（柏林国立图书馆 NS 381）。

25.《纳书楹曲谱》，叶广明编，1792 年刊印。有唱词的古典戏曲曲谱汇编，共 20 册（波恩国立图书馆 NS 721 波恩汉学院）。

26.《吟香堂曲谱》，冯某编，十八世纪刊印（?）。有唱词的古典戏曲曲谱汇编。

27.《顾曲麈谈》，吴梅著，写于 1916 年，关于古典戏曲的杂录。

28.《集成曲谱》，王季烈编，1923 年刊印，32 卷。有唱词和道白的古典戏曲曲谱

汇编。

现代戏曲

29.《京调工尺谱》，概志生编，1914 年刊印，有唱词的现代戏曲曲谱汇编，共五册。

30.《梨园佳话》，王梦生著，写于 1915 年。关于现代戏曲的杂录。

31.《戏考》，1916—1918 年中华图书馆编。共 21 卷，现代戏曲剧本集。

32.《鞠部丛谈》，周剑云著，写于 1918 年。关于现代戏曲的文集（波恩汉学院 Sh 133）。

33.《古今戏剧大观》，1912 年中外书局编。现代戏曲内容介绍，共 6 册（波恩汉学院 Sh 110）。

曲　谱

在很早以前就有人刊印戏曲的剧本。所以，早在 1615 年即已出现了先古典戏曲的总集（第 9 号），而曲谱汇编（第 25 号）直至 1792 年才有出版。虽然十八世纪初叶的第 21 号著作已经收录了戏曲曲谱，但其中毕竟只有代表性作品，而且仅仅摘引了其中的片断。这么晚才出版戏曲音乐，我认为有两个原因：第一，古典戏曲以剧本为主体，而音乐则居于次要地位；第二，演员必须熟记曲谱，即由老师口授而学得。其实演员一定会将曲谱记录下来，不过只是把它们秘密保存起来而已。

到了十八世纪末叶，曲谱的上述流传办法已趋瓦解。为了保护这些曲谱，出版戏曲音乐总集就十分必要了。

此处采用“总集”一词也许是夸大其辞。因为 1792 年的版本只包括了五本完整的戏曲（参见附录〔一〕第 13 号、第 14 号、第 15 号、第 16 号和 28 号），而其余的戏曲只以其中最出名的某几出来代表。其原因为：古典戏曲太长。每一本戏差不多有 50 出，每一出约需 15 分钟，即演一本戏需要 12 个小时。所以，只有在重大的节日才完整地演一本戏，而在一般情况下，只演一本戏中最出名的几出。此外，人们甚至很乐意在一天内先后演出几本戏中最著名的几出。其次，印刷费用的昂贵也是原因之一。因为在当时，中国人只用木版，尚无今天的活字印刷。

1923 年出版了一套又新又好的、有道白的古典戏曲汇编（见第 28 号。1792 年的版本没有道白）。

眼前产生了这么一个问题，即曲谱的可靠程度如何。也许，演员唱的和纸上写的根本是风马牛不相及。出于这一原故，比较音乐学家喜欢利用唱片，这一点为人所共知。虽然高亭公司出版了几百张关于中国戏曲的唱片，其中也有十几张关于古典戏曲的唱

片，但此举仅为出口贸易，而在德国并无出售。幸亏霍恩博斯特尔教授先生出版的《东方音乐》（Musik des Orients，第五号，它在德国公开发行）中尚有一张关于古典戏曲的唱片，我曾将该唱片与1792年和1923年的两个版本作了比较（参见第十二章，谱例1），各音程大体一致，只是在节奏上稍有出入。例如，1792年版本上的一些四分音符在唱片上有时就变成了加符点的四分音符。总的说来，唱片与1923年出版的书比较，有百分之九十是一致的，而1923年的与1792年的版本比较，又有百分之九十是一致的。因此，这些曲谱相当可信。

困 难

目前，中国对戏曲的研究，甚至中国音乐史的研究还处在开始阶段。大部分古典戏曲的曲作者人名不详，所以也就无法考定各本戏的产生年代。甚至连那些开创古典戏曲的作曲家们也没有一本准确的传记，只能在某个作家的杂录中零星地读到关于他们的片言只语。但是，在一些地方志或家谱中去查找著名音乐家的传记，也许不无可能。因为在中国，每座大城市和每一个名门望族都有自己的志书。其中，各该城市或家族的所有名人都有其传记。这种志书每隔三十年都要重修一次，而且常常是没有中断地延续数世纪之久。但是，为了找到这些音乐家的家族就得查阅浩瀚的资料，而这一规模巨大的工作还有待于开始。

此外，曲谱尚未译成现代的五线谱。从中国的曲谱中我们是看不出旋律线的（参见第六章），如同我们看德国古记谱法①，也不能轻易分析出它的旋律。我们还必须为全部古典戏曲作一番这种翻译工作。

最后，要介绍全部古典戏曲的内容，也很难成为可能。除了几本最著名的戏外，古典戏曲的剧本多半是不完整的（参见第24号）。这和曲谱的情况完全相同，人们只刊印各本戏中最出名的几出。但是仅从少数几出戏中总是难以了解它的全部内容的。因此，必须更多地考虑剧作者所据为蓝本的文献（历史、小说等），从而才能构想出每本戏的内容。只有1615年出版的先古典戏曲剧本汇编（参见第9号）是个例外，它包括了有精美插图的100本完整的戏曲（有唱词和道白）。

所以，本文虽然会有不少纰漏和缺陷，但毕竟是穷年累月苦心研究的成果。

① 译者注：古记谱法（Tabulaturen）为十四世纪至十八世纪流行的一种器乐曲记谱法。

古典戏曲的发展及其特点

第一章　中国戏曲的发展

中国戏剧同希腊戏剧一样均从巫祝与祭祀中发展而来。中国最早的文献（公元前四世纪的《国语》）对此已有记载。但在舞台上演出有音乐的中国戏剧则以《代面》为伊始。按九世纪的音乐史学家段安节的记载（第 3 号），该剧的内容如下：一位来自北方的王子，长得美丽温柔，犹如一位令人喜爱的少女。这使得要与他战斗的敌人也丝毫不怕他。因此，他戴上一具令人惊骇的面具而获得胜利。段安节的同代人将这一题材写成散乐，其中有歌有舞，还有表演。以后，产生了大量类似的作品，如《踏谣娘》（见第 4 号第 29 卷）等等，它们统治了整个中世纪的中国舞台。

到了十三世纪中叶才出现了真正的戏曲。以前的散乐与新产生的戏曲之间的不同之处在于：第一，在散乐中，直接和间接的道白混在一起，而新戏曲只有戏剧性的形式，即其中仅有直接的道白；第二，散乐用文言写成，而戏曲则以口语写成；第三，旧散乐在篇幅和结构方面没有固定的形式，而新戏曲则有了固定的“套数”。每本戏有四折，每一折包括多种曲调，而这些曲调必须为同一宫调。在各曲调之间插入道白，一折戏的全部曲调只能由一名主角演唱，而其他角色只能道白。

按照学者钟嗣成的记载（第 6 号），1330 年时，尚存先古典戏曲四百五十八本；据王子朱权的看法（第 8 号），1400 年前后还保存有五百三十五本。而我们现在却只有其中的一部分剧本（见第 9 号及其他号，总共约一百二十本），并且已无曲谱了（原注：私人可能仍有一些手稿收藏，但我不甚了解）。

尽管中国戏曲在元朝（1277 年至 1368 年），即在蒙古人执政时有了比较固定的形式，但是否受到外来的影响，目前却再也无法准确地考定了。

在这类戏曲（北曲）于中国北方发展的同时，在南方产生了另一种戏曲（南曲）。后者不再限制在四大折内，而且扩展到短小的几十出。另外。在它的同一出戏内，允许出现不同的宫调。不同的角色也各有自己的独唱或者合唱声部。因此，结构变得比较自由了。

由于音乐家魏良辅（约 1530 年）的努力，南曲才在音乐方面取得了基本的古典特性。魏良辅用一种独特的风格为当时由诗人梁伯龙写的剧本《浣纱记》谱了曲，并为约于 1350 年前后产生的《琵琶记》旧剧本谱了曲。这种风格即所谓“昆曲”，也就是“昆山戏曲”的风格。诗人梁伯龙就住在昆山城内（见第 17 号第 1 卷第 2 页，第 19 号和 27 号第 1 卷第 81 页）。

以后，这种古典戏曲统治中国舞台达三百年之久（约从 1530 年至 1860 年）。

这种古典戏曲的特点是“声韵音乐”，即把音乐建立在唱词的声韵之上。在中国语言中，人们根据各个字的声音，或确切些讲是根据每个字的声调，把不同的字分成四类。第一，平声：这一声一直在同一高度，且须稍微长一点，有点像长音。第二，上声：包含了几个音的上升音程。第三，去声：像包含了几个音的下降音程。第四，入声：也是一个像第一声的平声，但要短些，像短音。因为中国歌曲由于其单个字的声调就足以表现出一种旋律线的形式，所以作曲者只需将歌词的自然韵律写进乐谱里就行了。
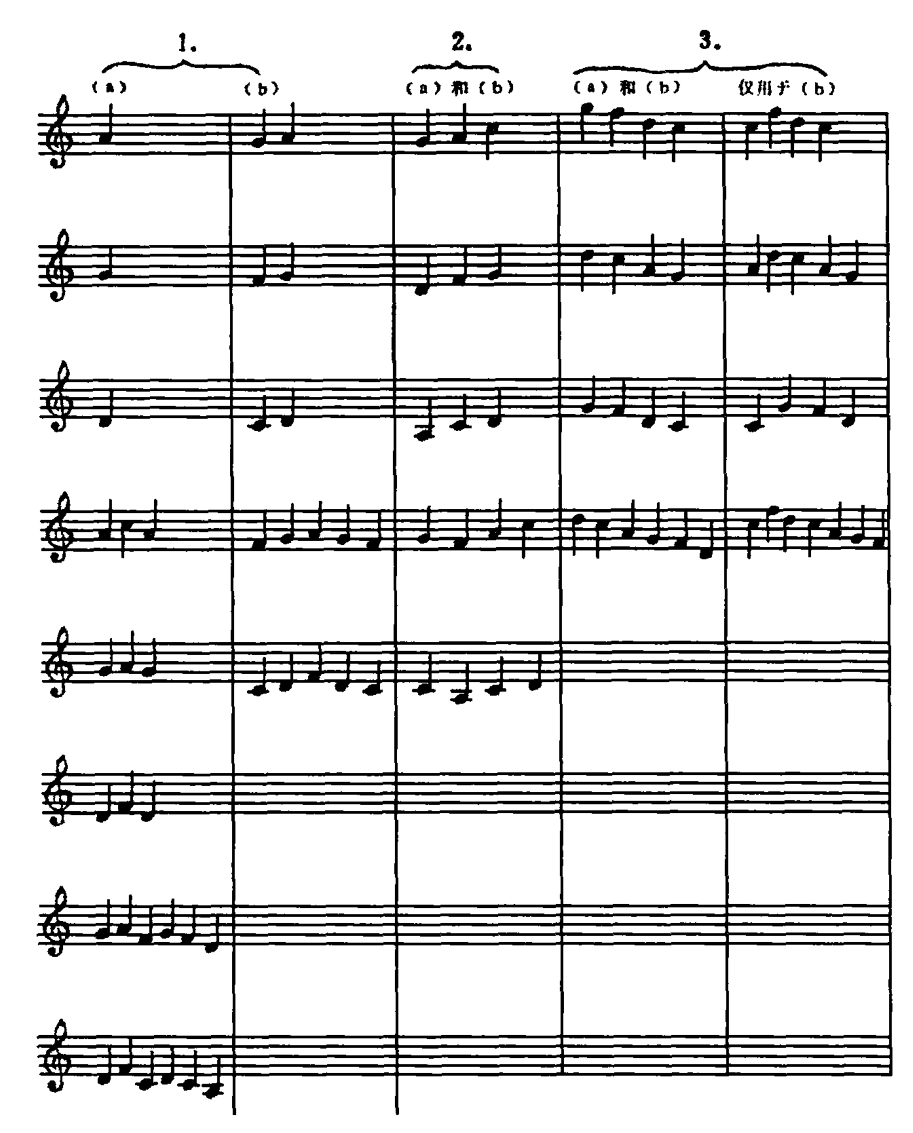
因为第四声非常短，而且在演唱时常常转入他声，所以在专门为唱而作的歌中就只有三声了（在南曲中有四声，如遇到第四声为较长的音，那么就转为第一声；而在北曲中，一直就把第四声融合在其他三声中，因为北方语言根本就没有第四声）。但是，这三声中的每一声还都要细分为二，即阴和阳。阴韵（a）的音要高于阳韵（b）的音。人们在作曲时习惯将这种不同之处用一个大二度音加以标明。用阴和阳作标记，大概源出自女声高于男声这一点。

作曲者各按有关乐曲的速度和节奏来组织旋律，而他采用三声中的哪一声，那就存在着各种不同的可能性。所以，作曲家可根据下列表格进行自由选择（见第 28 号第 17 卷第 17—18 页）。

（例见 71 页）

此外，各种旋律形式（Melodienfiguren）之间的联系、节奏的安排和旋律的装饰则是作曲者的任务。还有，他对于各种宫调，对于按照传统习惯形成的各种曲牌应该选用何种旋律也都必须熟悉（参见第三和第五章）。总的说来，作曲者在节奏方面要比在音程的选择方面有更多的自由。

还要说明一点，剧作者在戏曲音乐中占有极重要的地位。音程和宫调都由剧作者决定。剧作者必须对曲词指定相应的宫调，目的在于特征性地表达唱词的内容。因为在中国，本来就存在着一种程式——不同的宫调代表不同的性格。在中国，音乐以及绘画都是诗人的副业。这种多才多艺的剧作家虽然没有掌握按照欧洲人理解的那样足够的音乐功夫，但是他们对旋律的表达有着灵敏的感觉。由于中国观众十分尊重剧作者，因此就要求作曲者必须精确地重现唱词的旋律。另外，还要求演员尽可能地做到字正腔圆。我



们知道，在语言中，从声学角度看，只有元音才具有音乐的声音，而辅音只是一种噪音。不幸的是中国语言中辅音非常多。“高亭公司”灌制的中国唱片表明：由于演员在演唱时过分清楚的吐字，不知产生了多少干扰和损害。

如上所述，古典风格是从南曲中发展而来的。继之，北曲的音乐也按南曲的古典风格加以改造，但它仍保留了两个传统的特点：一，运用七声音阶（c、d、e、f、f①、a、b、c）；第二，差不多是一字配一音，而南曲则运用五声音阶（c、d、f②、g、a、c），并且常常是一个字配好几个音。因此，北曲的特点比较富于戏剧性和热烈奔放。相反，南曲则更富于抒情性和流丽委婉。以后，人们在一本古典戏曲中同时运用这两种风格形

①② 译者注：此二处的 f 显然系印刷之误，应分别为 g 和 e。

式，即某些部分用北方风格，某些部分用南方风格，这完全视戏剧情节的要求而定（参见第七章）。

1840年对中国而言，是一段黑暗岁月的开始。英国人用枪炮和鸦片闯入了中国。随后发生了太平天国起义（1849—1866）。中国人民及其领袖在这长期的动乱不安之中，对古典戏曲那种纤细柔弱的风格和精雕细琢的剧词再也不能感到真正的满意了。他们宁可选择音乐上充满着激情、剧本是通俗易懂的戏曲。这也许是受到了中国文学运动的影响。当时，文学运动正朝着日益简单明了的方向发展。所以，又产生了两种新的风格形式，即所谓的二黄和梆子。这两种形式至今统治着中国舞台。

二黄产生于中原，梆子产生于华北。古典戏曲的音乐和曲词均出自著名的作曲家和剧作家的手笔，而现代戏曲的音乐和剧本则出自一些技艺精湛的演员之手。除此之外，古典戏曲由笛子伴奏，而现代戏曲则由弦乐器（胡琴）伴奏。这时，一本戏的主要部分是音乐，而不再是唱词了。而且，现代戏曲的音乐要比古典戏曲的音乐更为流畅，更为悦耳动听。由于现代戏曲通俗易懂，由于它有弦乐器的伴奏，特别由于其引人入胜的音乐，所以它完全把古典戏曲排挤掉了。这一点是可以理解的。

自中国革命（1911年）以来，全国各地的"音乐复兴运动"引人注目。自然，它也扩及至古典戏曲的领域。公众对此怀有莫大的兴趣。就我观看过的演出而言，所有场次总是满座。可是，由于连年不断的内战而大大阻碍了这一复兴运动的进程。

第二章　题　材

古典戏曲的题材几乎无所不包。历史的、民间的、传奇的、抒情的作品，悲剧、喜剧和一般剧都有，题材均取自历史、小说和传说。为使题材适于舞台风格，剧作者多半要对它们加以改编，但是，几乎没有一件题材是由剧作者凭空杜撰的。从总的情况看，剧作者非常乐意歌颂人物的伟大的、忠烈的事迹，譬如子女的孝顺、夫妇的贞节、为祖国的壮丽牺牲和为朋友的仗义献身，等等。

中国戏曲，甚至中国音乐，几乎都单纯地被置于伦理道德的范围之中。如果我们把各国人民的音乐发展分为三个阶段（即：最初，音乐作为符咒，作为一种魔力，如我们在各原始民族中仍能找到的这类音乐那样；继之，音乐作为一种伦理道德，如它在希腊哲学家柏拉图和中国哲学家孔夫子的学说之中所显示的那样；最后，音乐作为美学的一种反应，例如晚近的西方音乐），那么中国音乐正处于第二阶段，即伦理阶段。在中国，戏曲并不服务于享受这一目的，而被看作是一种教化的手段。甚至舞蹈艺术的重点也置

于伦理的象征意义之中，例如，招手表示孝心，脚的某一特殊位置象征着忠诚等等。中华民族之所以与其他古老文明的民族（象巴比伦人、埃及人）不同，至今能够延续不绝，也许就是这种伦理基础所产生的结果。

第三章 曲 词

在两百年（约十三至十五世纪）之久的历程中，中国的诗人作曲家创造了大约一千种称之为曲牌的形式（见第 20 号）。但在戏曲中经常使用的大约只有其中的五百种。晚期的剧作家（大约从 16 世纪起）多半利用现成的曲牌，或者，把甲曲牌或者乙曲牌的某些部分拼凑起来，从而创造出一种新的曲牌。

曲牌各按其产生的地区分为南方曲牌和北方曲牌分类。各个曲牌的不同之处在于（见第 28 号第 17 卷）：

1）每一句的字数，

2）句数，

3）每一句的字的不同声调，

4）韵脚的位置，

5）重拍的位置，即在 4/4 拍的小节中，第一拍和第三拍落在一句的特定音节上，

6）唱词的特定字句配合特定的旋律运用，

7）特定的宫调（参照第五章）及

8）特定的速度。

人们通常在一出戏之内运用几种不同的曲牌，这几种曲牌有时得到多次的重复，而且各按其速度被排列成为：慢—渐快—快。

剧作家可以根据个人的喜好而在固定的曲牌中自由添入几个字。但在南曲中不许超过三个字，而且不许落在重拍上。北曲没有这种限制，即添加的字数不限，还允许落在重拍上。

本文第十二章中的谱例 I 由两个不同的曲牌组成，其中第一个重复了四遍。因此这一出戏共有五个唱段。在各个唱段之间，有时也在一段的各节之间（如谱例 Ia 所示）插入了道白。丑角用土白，而其他演员则用韵白。

第四章　乐　律

我们在论述古典戏曲音乐以前，必须先探讨一下乐律、宫调和乐谱。

中国的乐律不是统一的，至少有四种乐律同时被使用。

笛子上的五度相生律和四度相生律：按吕不韦（公元前三世纪）的《吕氏春秋》记载，中国的十二种调笛都被定在 2∶3 或 3∶4 的比例。按照笛子的物理学上的校正法原理，其五度或四度稍低于纯五度或纯四度（参见 O. D. 克沃尔松所著《音响学》〔Die Lehre von Schall〕，von O. D. Chwolson，1919 年不伦瑞克版，第 86 页）。所以，八度音（按五度循环）也相应地稍微低于纯八度音。

弦上的纯五度律和纯四度律：一种形同斋琴、张七根弦的乐器——琴，是一件非常古老的中国弦乐器。它有十三个徽，其比例也被定为 2∶3 或 3∶4。由此产生了同于毕达哥拉斯的纯五度律或纯四度律（参见本文作者的《翻译琴谱之研究》，1931 年上海版）。

此外，中国音乐学者京房在公元前 40 年左右创造了一种测音器具，称为准。该仪器有三米多长，张十三根弦，中间一弦按 2∶3 和 3∶4 的比例划分音阶（参见范晔于公元 430 年左右所著的《后汉书》第 11 册和 R. 威廉出版的《中国音乐》〔Chinesischen Musik，von R. Wilhelm，1927 年美茵河畔法兰克福版〕一书中本文作者的文章）。

笛子的十二平均律：1595 年，即早于欧洲的韦克迈斯特①（1691 年）100 年，中国的朱载堉提出了十二平均律，并尝试着用于笛子（参见朱载堉著《乐律全书》，1595 年）。其数学上和物理学上的公式已为比利时声学家马戎（Mahillon）通过试验所证实（参见 1890 年布鲁塞尔皇家音乐学院年鉴，第 188—193 页）。

中性三度：于中世纪时，阿拉伯的乐器传到了中国。阿拉伯的中性三度，即在大三度和小三度之间的三度也被引进到中国乐器中（参见比较音乐学合订本中 A. 埃里斯的《论各民族的音阶》〔über die Tonleitern verschiedener Völker von A. Ellis〕，第 1 卷第 22 页和 56 页）。

尽管中国的乐律是如此不统一，但是与爪哇的五等程律和暹罗的七等程律，以及与欧洲的乐律相比，它仍然最早产生。

出于这一原因，我把中国的乐谱直接译成了欧洲的五线谱（尽管中国的绝对音高不一定等于欧洲的同一音高）。本文研究的题目为古典戏曲的发展，而非精确地去考定各
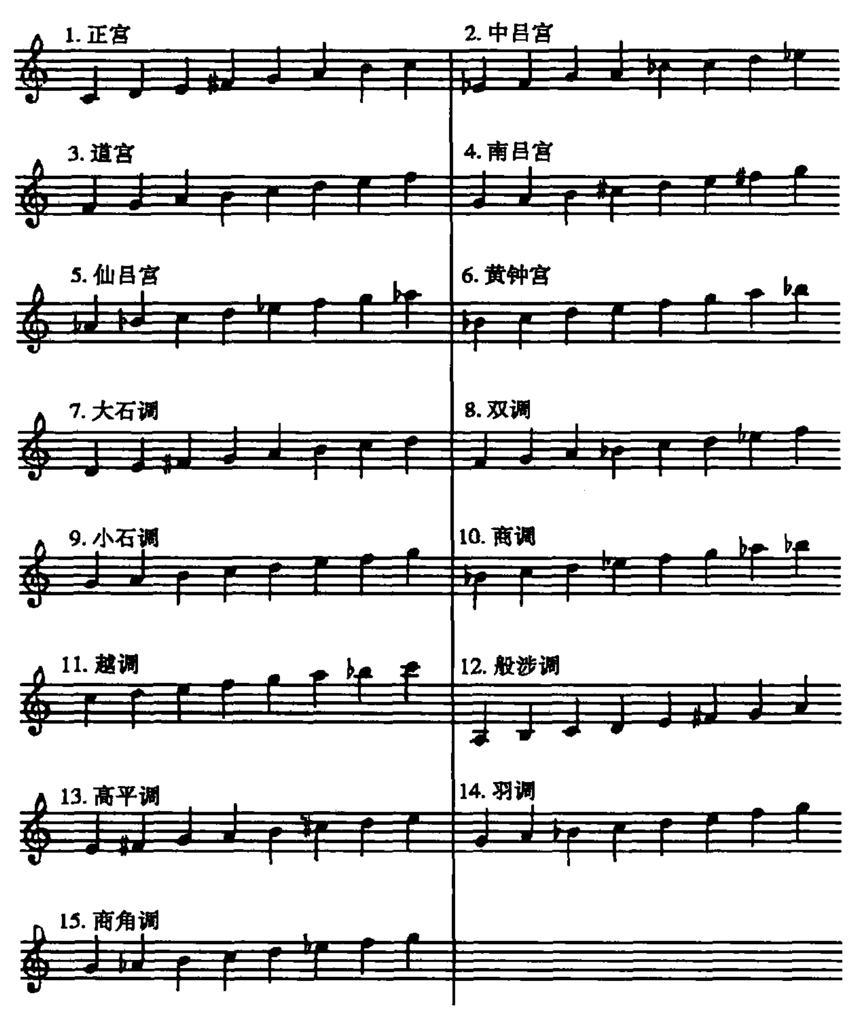
---

① 译者注：韦克迈斯特（Andrews Werckmeister，1645—1706）系德国管风琴师、作曲家、声学家、作家。

个音的绝对音高。而比较音乐学家是乐于做这件事的（原注：一定会有些无法避免的、小小的差别）。如果听中国的唱片，那不应受这些不纯之音的干扰，而应看作是在听一架音律不准的钢琴的演奏。

第五章 调和移调

五声音阶有五个调式，七声音阶有七个调式，各按小三度（五声音阶）或者半音（七声音阶）所处的位置而定。每个调式能移十二次。所以，五声音阶有六十调，七声音阶有八十四调。宋朝（969－1276）时，仅仅保存了八十四调中的十九宫调性（参见13世纪张炎的《词源》）。

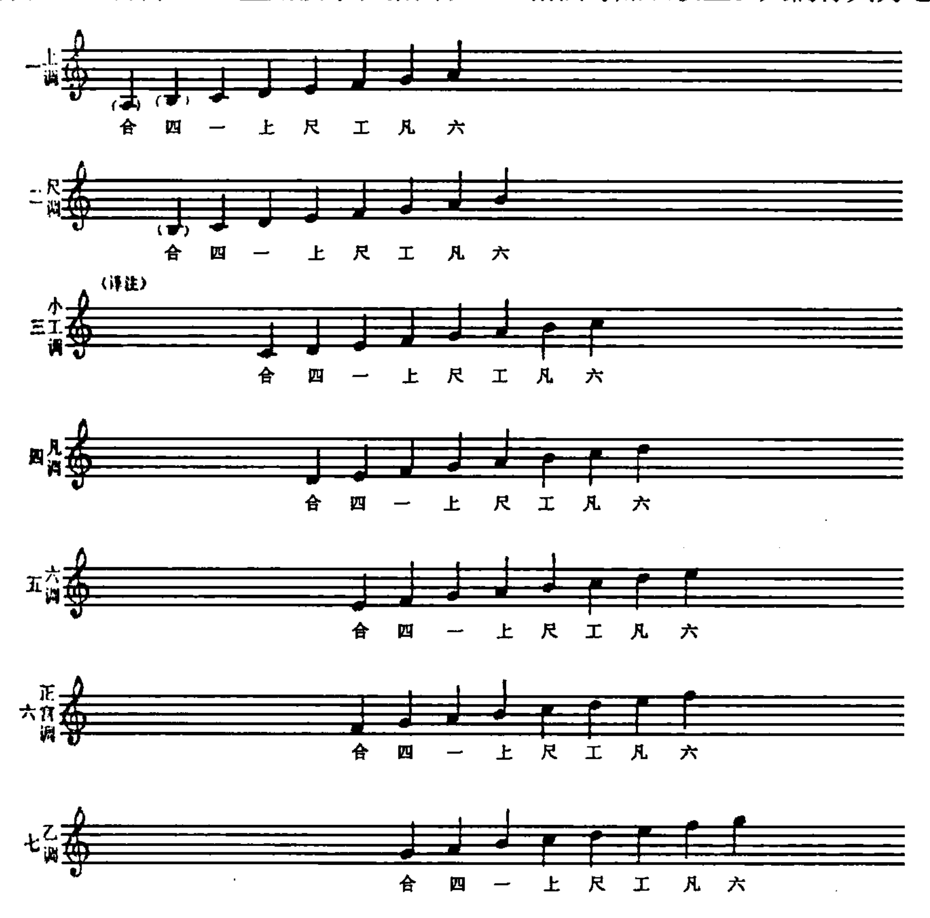
戏曲中使用15宫调，也就是4个调加上它们的移调（1—6，7—11，12—14，15）。



每一曲牌有一定的宫调（参见第三章）。先古典戏曲的每一折中只允许使用一种宫调。为了演奏各种不同的宫调，人们可能制作了各种不同的笛子。谱写先古典戏曲一定曾经用了八度内的十二个音名：c、♯c、d、♭e、e、f、♯f、g、♭a、a、♭b、b。

但是谱写古典戏曲只能用八度内的七个音名：c、d、e、f、g、a、b。并只使用一支也同样以c、d、e、f、g、a、b定调的六孔笛。

下述谱例第三号是笛子的标准音阶。但是还可以上行（四、五、六、七，每次高一个音）或下行（二、一，每次低一个音）附设其他六个音阶。与乐谱的半音e—f和b—c不能统一的笛子上的音程，一直用按半孔指法和叉口指法等加以校正。人们称其为七调。



（译注）作者以C调作基本调，但民间一般以D调作基本调。

人们保留了十五种历史宫调的名称，并将其分配在七种新调中，形式见下。新调代替了旧调并被用于任何一出戏中。

一、1。

二、1、2、3、5、7、9、12、13。

三、1、2、3、5、7、9、10、12、13、14。

四、4、6、10、11、15。

五、6、10、11、15。
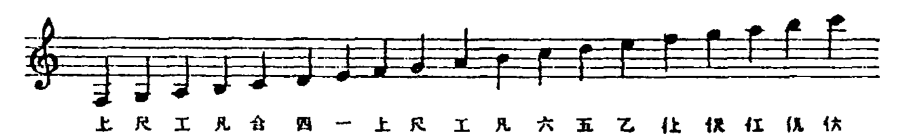
六、8。

七、8。

但这与旧有的历史宫调[①]不再有关系了。戏曲旋律到底拥有何种调式和宫调，仅从曲谱上是看不出来的。为了确定这些，必须自己分析所涉及的音乐（参见第七章）。

第六章　乐　谱

中国乐谱由汉字组成。戏曲中出现下列音名（工尺字）：



演员总以假声演唱。女角由男人扮演，演唱的音区在中音和高音之间。因为笛子的最低音为 C，所以，笛子为 f—b 音的伴奏总要高一个八度。只有非常用力才能在笛子上吹出 c^2—c^3 的各个音。

除了工尺字，还有板眼（拍子记号）。因为中国乐谱中没有小节线，故一拍之内必须使用各种不同的拍子记号。其组成如下图。

戏拍中最常用的是 4/4 拍，其次为 2/4 拍和一拍，没有奇数拍子[②]。

	a	b	c	d	e
1	◀	L	—	×	|×
2	◥	L			
3	0	△			
4	▼	L			

4/4 拍时，用四种拍子记号，1a，2a，3a，4a；2/4 拍时用 1a，3a，一拍时用 1a。拍子记号 b、c、d 和 e 的使用则与唱词的填入有关（参见我的《论中国乐谱》，见《汉

① 译者注：历史宫调系指戏曲中习惯使用的 19 宫调、15 宫调等，而新调系指民间以曲笛小工调为基准的七调。

② 译者注：原文如此。

学》杂志，1928 年美茵河畔法兰克福出版）。

音值以下述方式处理：

一种拍子记号记一个音＝

一种拍子记号记两个音

一种拍子记号记四个音
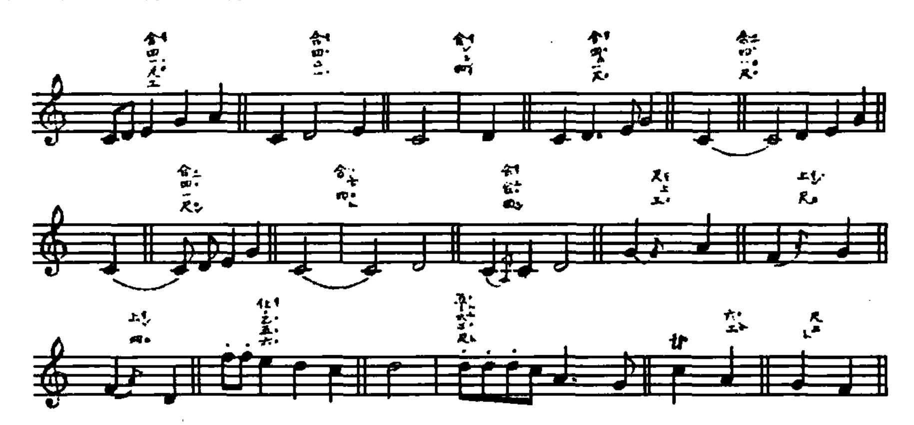
两种拍子记号记一个音

三种拍子记号记一个音

如果一种拍子记号有三个音，那么或是或是或是。各按填入的唱词而定。

此外还有一些记颤音等其他音的装饰音记号。

下面翻译几段谱子，作为举例：
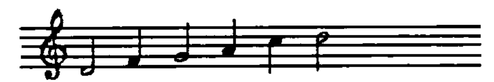


下述中国原谱系摘引自 1923 年出版的《琵琶记》（见第 82 页）。它与本文第十二章中的谱例 1a 相符。

第七章　音　乐

在古典戏曲中有三类音乐：第一类有固定的音程和节拍（慢板用 4/4 拍，流水板用 4/2 拍，快板用一拍）；第二类有固定的音程，但无固定的节拍，是宣叙性的，称“散板”。这一类大多用于每一出戏的开始和结尾。此外，这种散板也用于一个曲调的开始几拍上，有时也用于一曲的中间和结尾处。第三类有固定的节拍，但无固定的音程（称干念）。这多半用于丑角和净角出场时（参见第十章）。

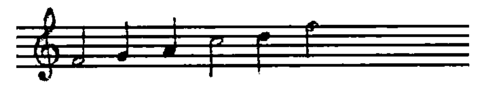
在本文第十二章的四个谱例中，例 1 和例 4 的音阶系五声音阶：



d 音为主音和结束音。此处，其四度音 g 音起主要作用：它具有西方记谱法中下属音的功能。
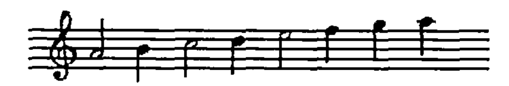


例 3 的音阶同样也是五声音阶：



f 音为主音和结束音，其五度音 c 音具有西方记谱法中的属音位置。

例 2 的音阶系七声音阶（即北方音阶，而上述之五声音阶则为南方音阶。参见第一章）。即：



a 音为主音和结束音；a 音与 c 音、e 音组成小三和弦，这同西方的完全一样。

作曲家虽然知道用节奏、速度、宫调和旋律结构等方法来表现旋律的悲哀的、欢乐的、滑稽的情绪特性，但这种特性与其说是某位作曲者独有的风格，不如说是所有作曲者所共有。如果一种艺术尚未独具一格，那么，其艺术家的名字通常也不能得到流传。这种情况在欧洲、在中国都是相同的。诗歌和绘画地位最高，而音乐只占末位。所以，对中世纪的一首不知名的诗歌或者一幅绘画，可以从其风格上推测而得知其作者，而在音乐方面，这种情况就根本不存在了。

第八章　乐　队

乐队有下述乐器：

（1）笛子：古典戏曲中的主要乐器，这在上面已经讲到。笛有六孔，分别定为 c^1、d^1、e^1、f^1、g^1、a^1、b^1（参见第 2 号插图 141）。

（2）笙：由十七根竹管组成，竹管上配有起决定作用的簧片。这些簧片曾为欧洲风琴的样板。其中有四管不发音，余十三根分别定为 a^1、b^1、c^2、d^2、e^2、e^2、$^{\#}f^2$、g^2、g^2、a^2、b^2、$^{\#}c^3$、d^3。能奏出多声部。通常的吹奏是在五度或八度内（参见第 2 号插图 134）。

（3）唢呐：有八个孔，分别定为 f^1、g^1、a^1、b^1、c^2、d^2、e^2、f^2、g①（参见第 2 号插图 142）。

（4）琵琶：张四根弦、分别定为 c^1、f^1、g^1、c^2（参见第 2 号插图 135）。

（5）小锣：通常在旋律结束处击奏（参见第 2 号插图 149）。

（6）大锣：在战斗场面击奏（参见第 2 号插图 147）。

（7）板：由三块木片组成，其中两块相互牢固地结扎在一起，另一块用绳子很松地与其系在一起（参见第 2 号插图 153）。

（8）小鼓：仅一面蒙皮，因鼓皮蒙得相当紧，击奏时听起来象击板声。小鼓与板共同指示出节奏，它们由一人演奏，演奏者起指挥的作用（参见第 2 号插图 152）。

（9）大鼓：用于战斗场面（参见第 2 号插图 151）。

乐队所配备的管、弦乐器可以是两套的，或是数套的，在本文所提及的“高亭公

① 译注：原文为 g，似应为 g^2，可能系印刷之误。

司”唱片中，只出现（1）、（4）、（5）、（7）、（8）几种乐器。

第九章　舞台、行头和脸谱

遗憾的是根本没有一篇有关古典戏曲的舞台、行头和脸谱的记载被保留下来。但想来它们一定与现代戏曲中所使用的非常类似。因此，我在此将源于古典戏曲的现代戏曲中的舞台、行头和脸谱作为古典戏曲的例子加以叙述。

中国的露天舞台由木料建造，高约两米，呈四方形，三面朝观众，后面是一堵墙，开二扇门，一左一右。乐队的位置处在舞台的两门之间的墙前。演员从右门（从舞台的角度）上场。从左门下场。没有幕布（见第 1 号），也没有布景，只有桌、椅。必要时也有桥、亭阁、云、树等等。其余道具仅为象征性的，例如，若演员在骑马，他仅执一鞭；如果关门，他只用手作一个关门的动作，好像把门关上了。此处不需要真正的马和门，而观众也就明白了。宫廷和商贾大户的舞台建造得非常豪华。在一个豪绅府第演出古典戏曲《桃花扇》（参见附录 27 号）时，舞台建造费和行头费（按当时的币值计算）耗资达十六万两银子，即四十万帝国马克（见第 30 号第 128 页）。

以前（在农村直至十九世纪末叶），祭神时节的公开演出由商贾出资，入场是免票的，而今天看戏则必须自己买票。每个剧场约有五百座位。

所用的行头很多，都经精工刺绣，纹饰华美（参见第 2 号中约六十张色彩鲜艳的彩色行头照片）。

有一部分角色须化妆，脸谱是用色彩直接画在角色脸上的，并有象征性的含义。勇敢豪直的人物多半用黑白二色画成象虎的面貌（见第 2 号插图 114）。忠诚良将用红色画，以示其满腔热血（见第 2 号插图 75）。相反，奸诈人物用灰白色，以示其冷酷的心肠（见第 2 号插图 118）。丑角的鼻子上有一白粉块（见第 2 号插图 192，跪着的老人）。其余角色通常没有脸谱，例如老生（带白须或黑须），小生、老旦、小旦都不用脸谱。当然，女角一向由男人扮演，都是浓妆厚脂，被化妆得像现代中国妇女。也有画了脸谱的角色和丑角扮演的旦角。

第十章　演员及其动作

古典戏曲的角色分为四类：

1. 不画脸谱的男角，称生角；
2. 不画脸谱的女角，称旦角；
3. 画脸谱的男角和女角，称净角；
4. 滑稽角色（男角和女角），称丑角。

每类还可以细分，如第一类可以分老生和小生。第二类可分为老旦和小旦。古典戏曲中共有十五种角色。主要角色通常是不画脸谱的生角和旦角。

演员或为职业学员，或为业余爱好者。职业演员必须通过严格的训练。他们不仅必须学习演唱技巧，而且还必须学习语言发音。尽管目前已不再经常上演古典戏曲，但现代戏曲的演员也还要完成古典戏曲课程，因为它的训练和方法是极佳的。

戏曲学校由名戏班或大商人创办，或设在皇宫内。

戏院老板支付给各角色的薪金，主角得绝大部分，配角分得剩余部分。

古典戏曲的演员总以某一种动作来说明唱词的内容。这与现今的中国歌剧和欧洲歌剧演员不同，后者常常习惯于原地不动地站着唱或者坐着唱。我曾于十八年前在北京看过古典戏曲的演出，其中尚有职业演员登台。现在，只有业余演员极偶然地演出一本古典戏曲了。

第十一章　中国音乐美学

在中国古代，伦理观念代替了音乐美学。众所周知，孔夫子（公元前 551一前 479 年）把他的整个学说都建立在礼和乐之上。按他的观点，要用礼和乐代替法律和宗权来治理民众。因为每个人都有良知，只有良知受到培育，那么每个人就都能自己管理自己了。如果一个人只是在国家的或者神的刑罚前面才产生畏惧的话，那就为时晚了。礼应该处理好人们的外部关系。用的不是国家的权力，而是个人的良知，即用自己管理自己的能力；相反，乐应该平衡人的内心生活，不是通过对神的敬畏，而是通过倾听乐声来得到内心的平静。所以，乐是内心平静的施予者。

舜帝（公元前 2255—前 2205 年）的音乐被孔夫子称为“尽美矣，又尽善也”。这种音乐有如此的作用，以致孔夫子听后三月而不知肉味（见《论语》第七篇）。与此相反，周武王（公元前 1122一前 1115 年）的音乐只是“尽美矣，未尽善也”。因为其中战争的成份多于和平的成份。孔夫子所偏好“善”的音乐观，给后世的中国音乐产生了极大的影响。

一首“善”的乐曲一定能使人平静，而不是刺激人们的神经。出于这一观点，繁音

促节的音乐遭到排斥，因为这种音乐使人不得平静。人们就是抱着这一观点去创作庙堂歌曲、歌曲和器乐曲（例如琴曲）的。

复调极少使用（通常用八度、五度、四度，很少用二度）。速度都极慢。旋律进行也相当平稳，常常是围绕着主音来回游移，类似西方的变格音①。

中国在唐朝时（618—907），建立了一个多民族的、幅员辽阔的国家。当时，各种与中国的伦理观念相矛盾的外来音乐成份，即中亚的音乐成份传入到中国的音乐生活之中。还成立了各种外来音乐的乐队，人们按其渊源称呼它们，以区别纯中国乐队。

元朝（1277－1368年）时，产生了先古典戏曲，一种新的风格又出现在中国的音乐生活之中。按照古籍记载，先古典戏曲音乐是十分活泼的，遗憾的是它们未能被保存下来。另外，它们的唱词差不多也是一个字配一个音。

接下来就产生了这样的问题：音乐应该解释唱词的含义呢，还是考虑唱词的语音？许多有诗意标题的、从而能够表现“标题音乐”特性的古老器乐作品（如琵琶曲、琴曲和笛曲）都向我们证明了中国音乐能够表达一定的形象内容。在戏曲方面，情况就有点不同了。人们想清楚地听出唱词，那自然只有牺牲音乐上对紧张情绪的描写，才会成为可能。众所周知，因为中国音乐几乎是完全没有和声和力度变化的，而留给戏曲作曲家的只有旋律和节奏。但是戏曲的旋律结构完全要着眼于唱词发音的清晰性，因此，作曲家为了表述唱词的含义，只有采用节奏变化（必要时还有速度变化）这唯一的方法了。这就是古典戏曲的实际情况。

中国戏曲和欧洲歌剧之间的本质区别就在于：后者在音乐上拥有多种表达方法。另外，关于唱词的发音，也仅需顾及词的重音就行了。

第十二章　几个例子

（一）历史剧《琵琶记》

剧本系剧作家高明（十四世纪中叶）所作。音乐则由古典戏曲的创始人魏良辅于1530年前后所作（剧情介绍见附录1）。

最初的脚本有四十出。1923年的版本包括了三十一出。但在1793年的版本中只有

---

① 译者注：变格音（Plagalen Tŏne）系欧洲中世纪音乐名词，源出希腊音乐。

带曲谱的、最经常上演的二十四出[①]。即：

1. 称庆　2. 规奴　3. 逼试　4. 分别　5. 训女　6. 登程　7. 梳妆　8. 饥荒
9. 愁配　10. 陈情　11. 关粮　12. 吃饭　13. 吃糠　14. 赏荷　15. 思乡　16. 剪发
17. 赏秋　18. 描容　19. 盘夫　20. 谏父　21. 廊会　22. 书馆　23. 扫松　24. 别文

这部戏的剧情不像先古典戏曲（分四折）或欧洲歌剧那样戏剧性地按照“展开—突变、高潮—结局”这种模式编排的，而是驰骋自由地叙述。为了不使观众感到疲劳，在每次演出时，完全有理由只选演其中的几出。

剧作者总是力图不让主角在每一出戏中都出场可演唱，以此减轻他们的负担。《长生殿》（附录 26）一戏可谓这方面的最佳范例。该戏共五十出，而每一出戏的主角总是不同于上一出的主角。

此外，剧作者非常喜好在一部严肃的戏中安排进几个滑稽人物。这些角色常常在一件严肃的、富有戏剧性的事件以后，紧接着作些轻松的、引人发笑的表演，以使观众活跃一下。这种丑角常常说上好长一段今天很难听懂的土白。但是，有时，他们也是演唱的角色。

每一部戏的开始都有一段引子，即一首有关该戏剧情的诗，由一名演唱者表演。

每出戏都由（说或唱的）独白、对白、干念、散板和演唱组成（参见第七章）。

主角通常在第一出戏中首先用散板唱出他的个性或者愿望。接着自报家门（例如“小生蔡邕，表字伯喈，沉酣六籍，贯穿百家，自礼乐名物以及诗赋词章，皆能穷其妙……”），以此向观众作简略的自我介绍。从这一点即能清楚地看出，中国的戏曲还未能完全摆脱散乐的影响（戏曲脱胎于散乐）。

戏曲的重点在于演唱和道白。演唱表达了剧中人物的情感和思想。与此不同，道白则使戏剧性的情节发展明朗化。而演唱是不能将这种发展清清楚楚地展示出来的。或者，道白起一种联结两段唱词的作用。没有道白，观众就几乎无法理解戏曲内容的关系，没有演唱，戏曲就变得毫无生气。

散板（通常用于每一出戏的开始和结尾）和干念（通常由丑角吟唱）只起次要作用。

下述谱例系摘引自《分别》（南浦）中的第二段。在该出戏中蔡邕离开了家乡，话别了妻子。谱例 1 是对唱形式，其中的第一行谱引自 1792 年的版本，中间一行引自 1923 年的版本，第三行为高亭公司唱片的录音听写（唱片上有一段说明：高亭唱片公司特请杨习贤先生演唱了《分别》一出中的一段）。中文原词及其拼音附于谱下[②]：

---

① 译者注：以下二十四出目录系引自《纳书楹曲谱》，其中第九、第十一出引自补遗卷一，余均引自正集卷一。

② 译者注：译文将拼音部分删去。

该段脚本如下：

蔡妻白：官人，此去蟾宫须稳步，休教别恋忘归。公婆年老怎支持？一朝波浪起，鸳侣两分离。

蔡邕白：娘子，堂上双亲严命紧，不容分剖推辞；如今暂别守孤帏，晨昏行孝道，全仗你扶持。

蔡妻唱（谱例 a_1）：咳，"无限离别情！两月夫妻，一旦孤零。此去经年，望迢迢玉京思省。"蔡邕白：莫非虑着卑人此去山遥水远？蔡妻唱（a_2）："奴不虑山遥水远。"蔡邕白：莫非虚着衾寒枕冷？蔡妻唱（a_3）："奴不虑衾寒枕冷。"蔡邕白：虚着什么？蔡妻唱：（a_4）："奴只虑公婆没主，一旦冷清清。"

蔡邕唱（谱例 b）："我何曾想着那功名，欲尽子情，难拒亲命。年老爹娘，望伊家看承。毕竟你休怨着朝云暮雨，暂替我冬温夏凊。思量起，如何教我割舍得眼睁睁！"

蔡妻唱（谱例 c）："你儒衣才换青，快着归鞭早办回程。那十里红楼休恋着娉婷。叮咛：不念我芙蓉帐冷，也思亲桑榆暮景！频嘱咐，知他记否？空自语惺惺！"

蔡邕唱（谱例 d_1）："你宽心须待等，我肯恋花柳，甘为萍梗？只怕万里关山，那更音信难凭，须听我没奈何分情破爱，谁下得亏心短行？"

蔡邕与蔡妻同唱（谱例 d_2）："从今去，相思两处，一样泪盈盈！"

蔡妻白：官人，此去得官不得官，须早寄音书回来。

蔡邕白：娘子，我音书是要寄的。

蔡邕唱（谱例 e_1）："只怕万里关山万里愁！"

蔡妻唱（e_2）："一般心事，一般忧。"

蔡邕唱（e_3）："桑榆暮景应难保，"

蔡邕与蔡妻同唱（谱例 e_4）："客馆风光怎久留。"

蔡邕唱（e_5）："他那里慢凝眸！"（其时蔡邕上路）

蔡邕白：娘子，请回罢！
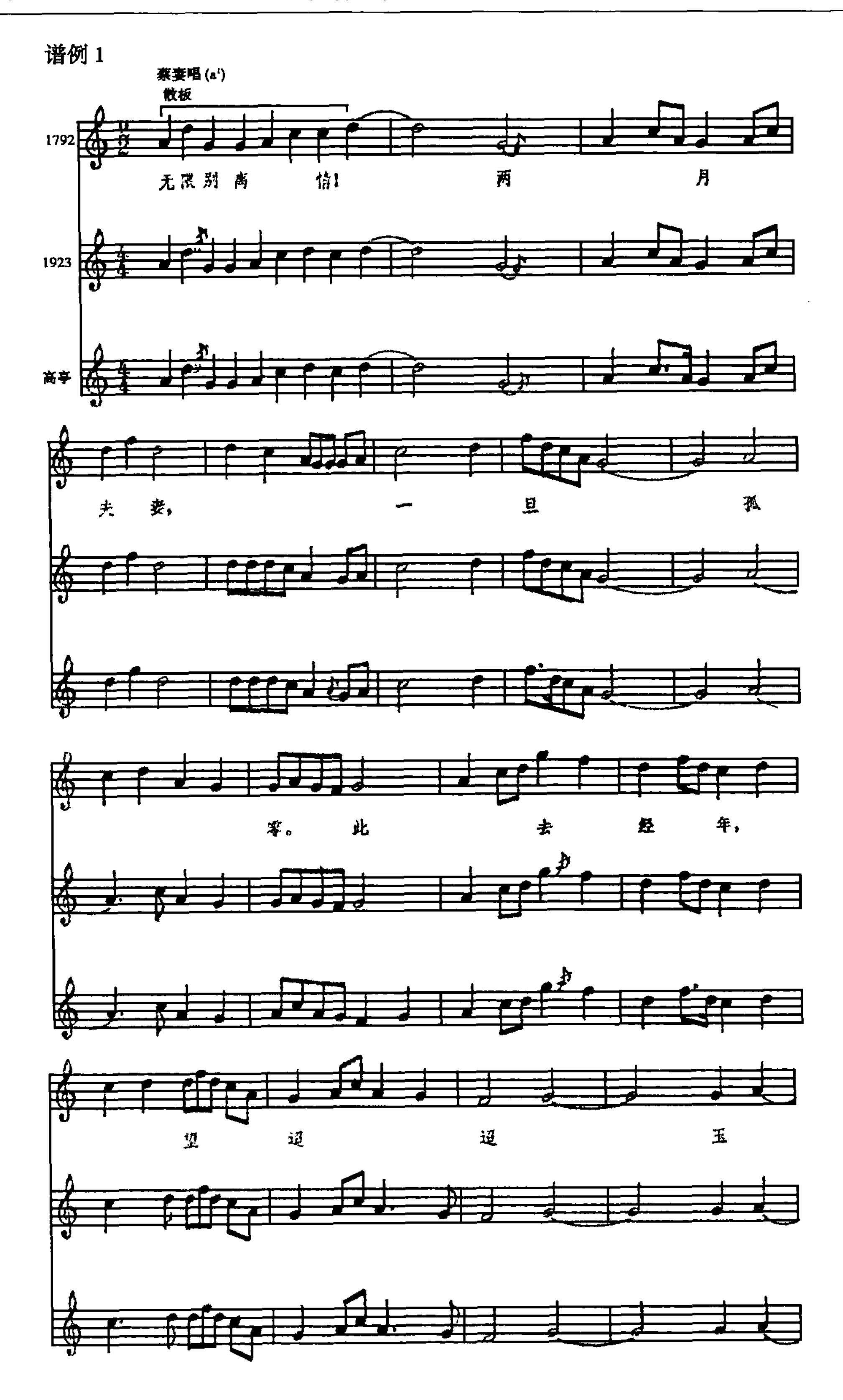
蔡妻白：官人慢行。
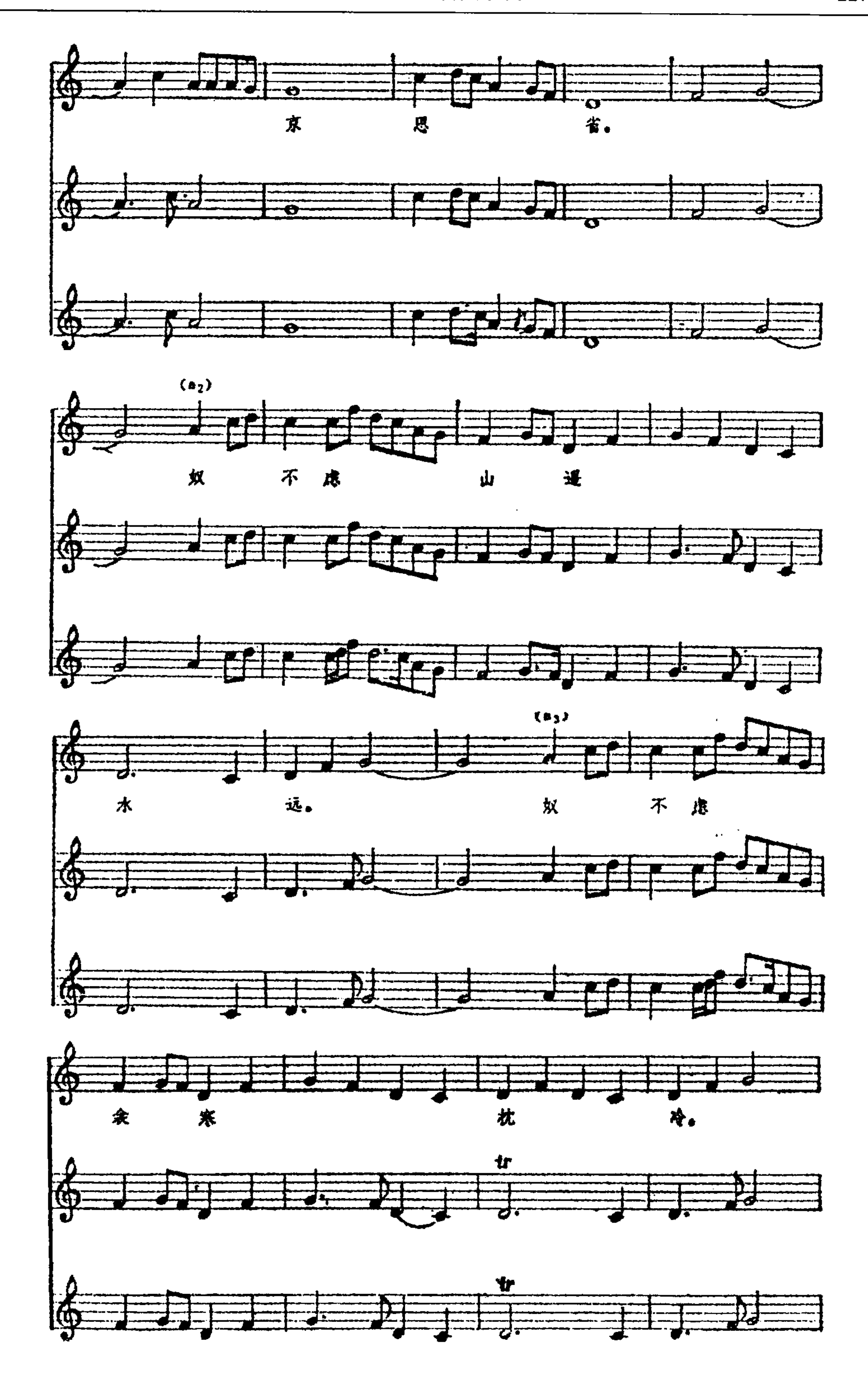
蔡邕与蔡妻同叹道：吓，啊呀。
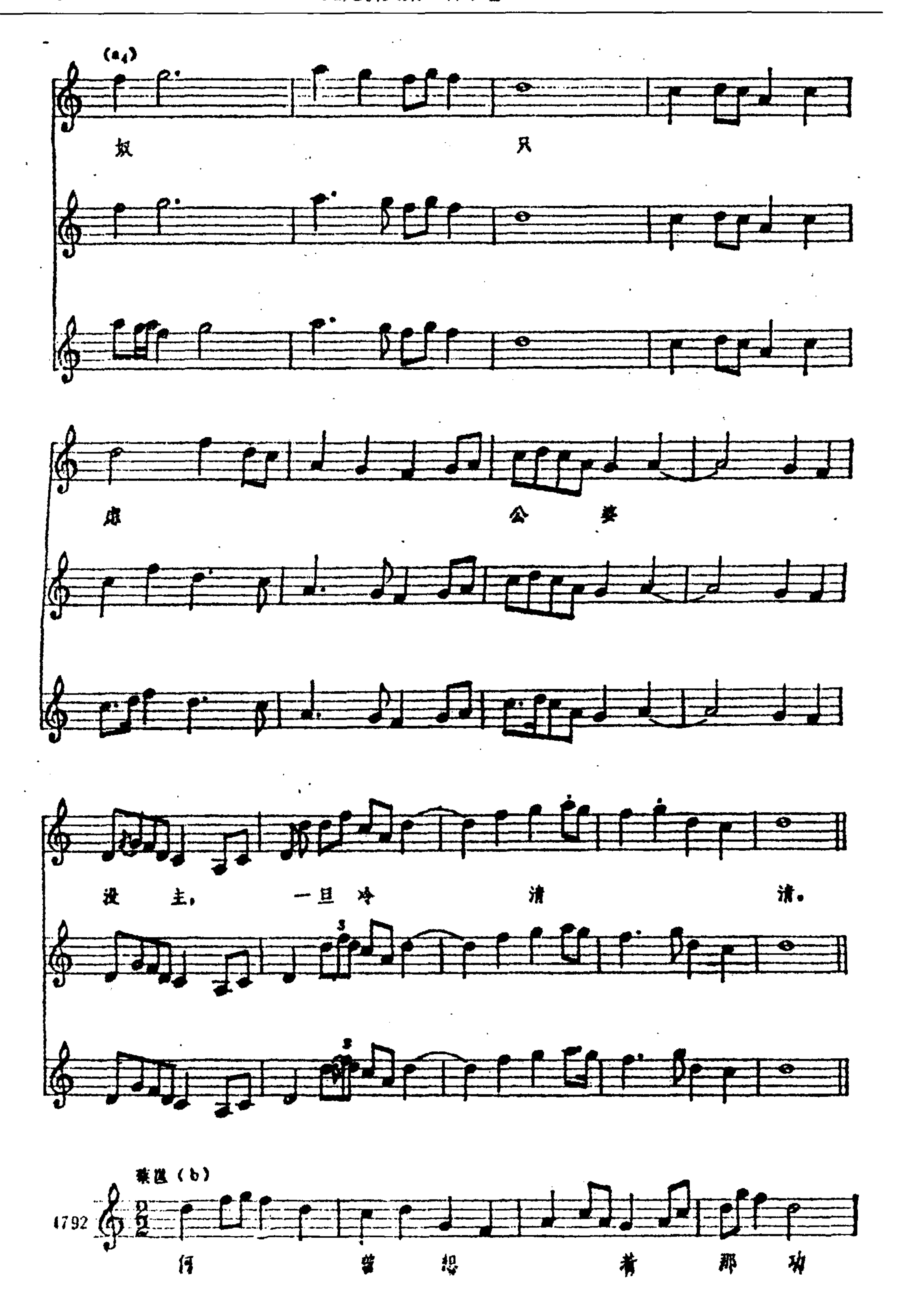
蔡妻唱（e_6）："正是马行十步九回头！归家只恐伤亲意，搁泪汪汪不敢留！"
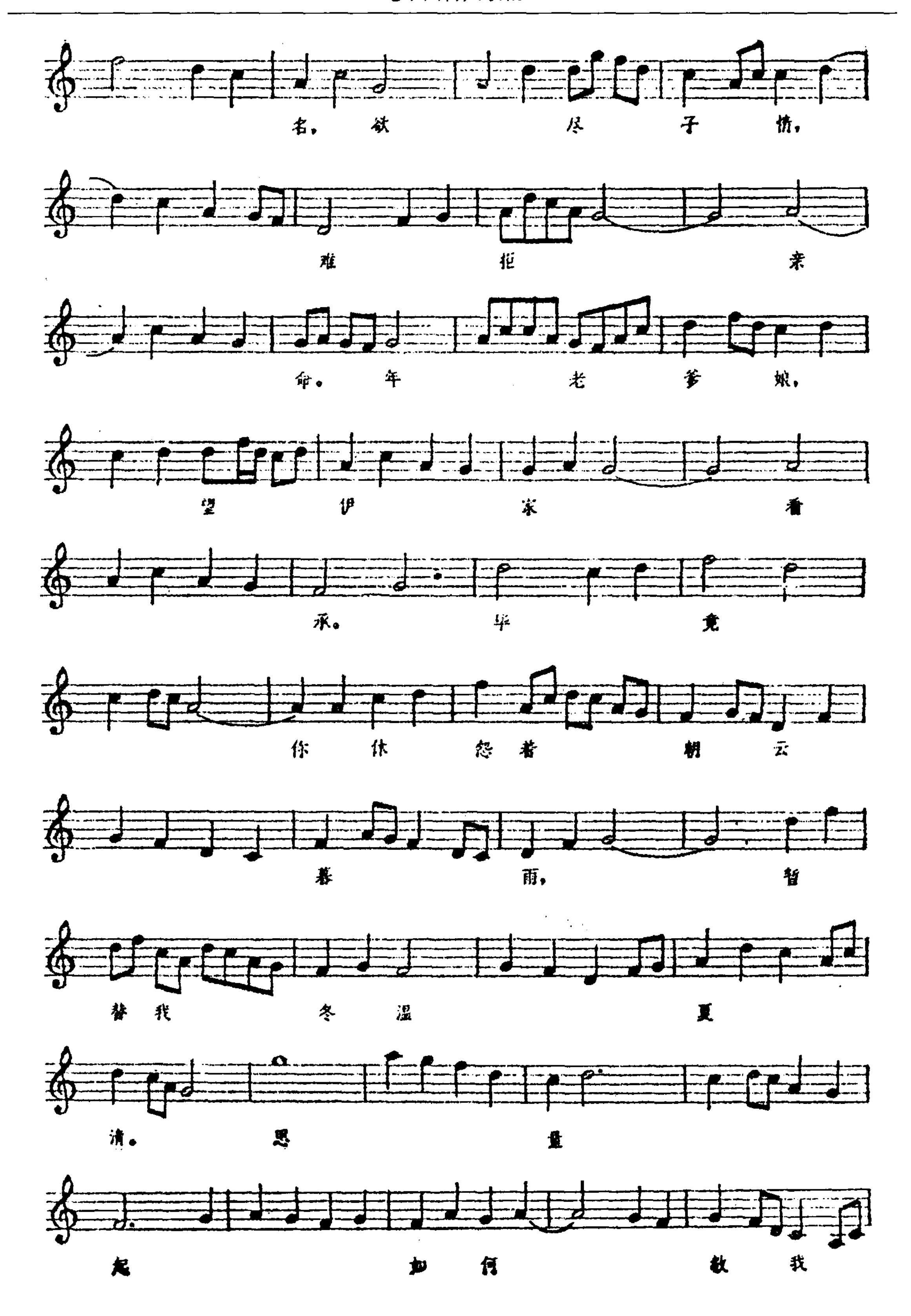
前四段唱词（a—d）用同一曲牌（即字数和句子结构几乎相同，韵脚位置也相同），而最末一段散板则用了另一曲牌。
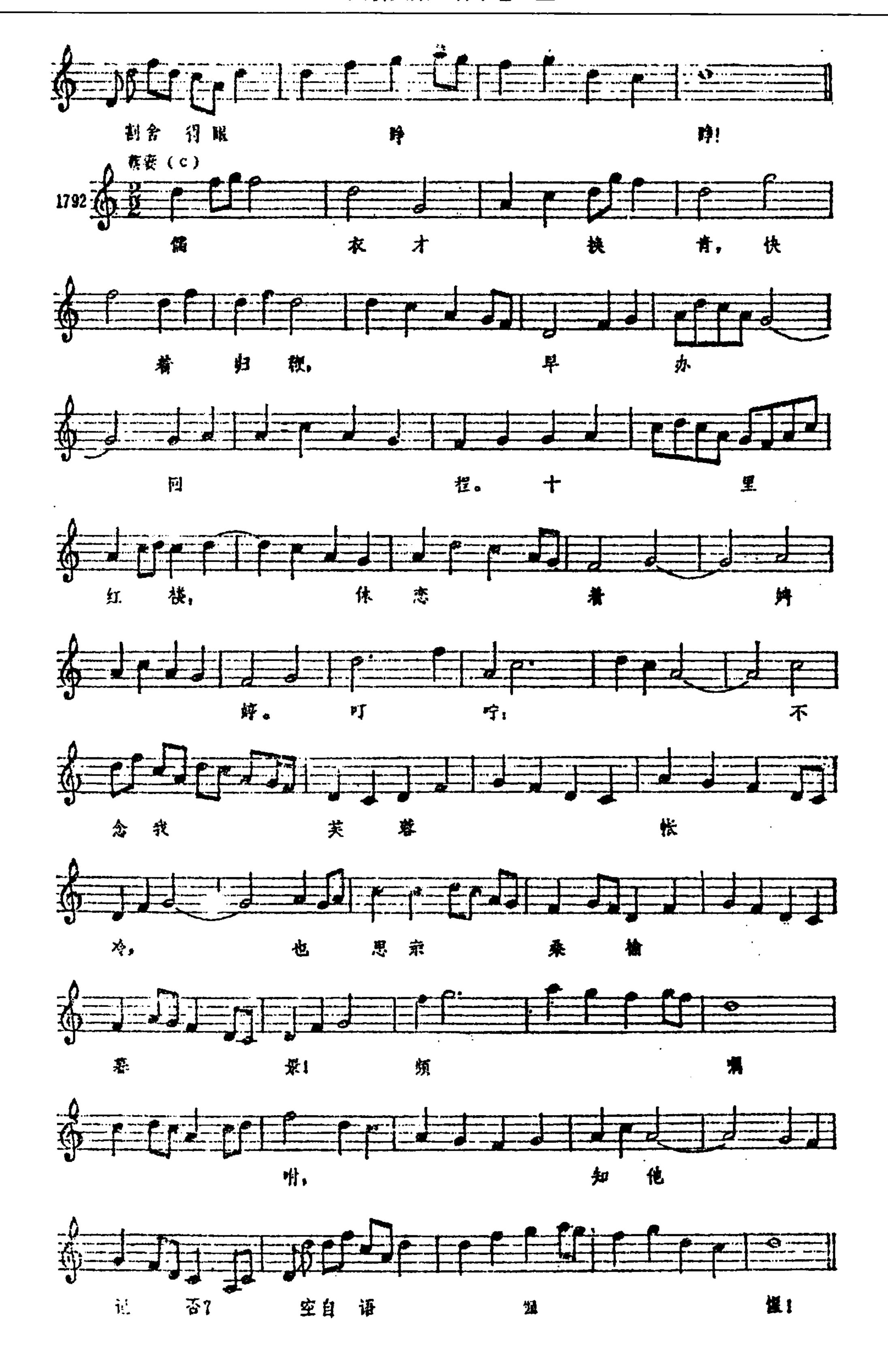
谱例 1
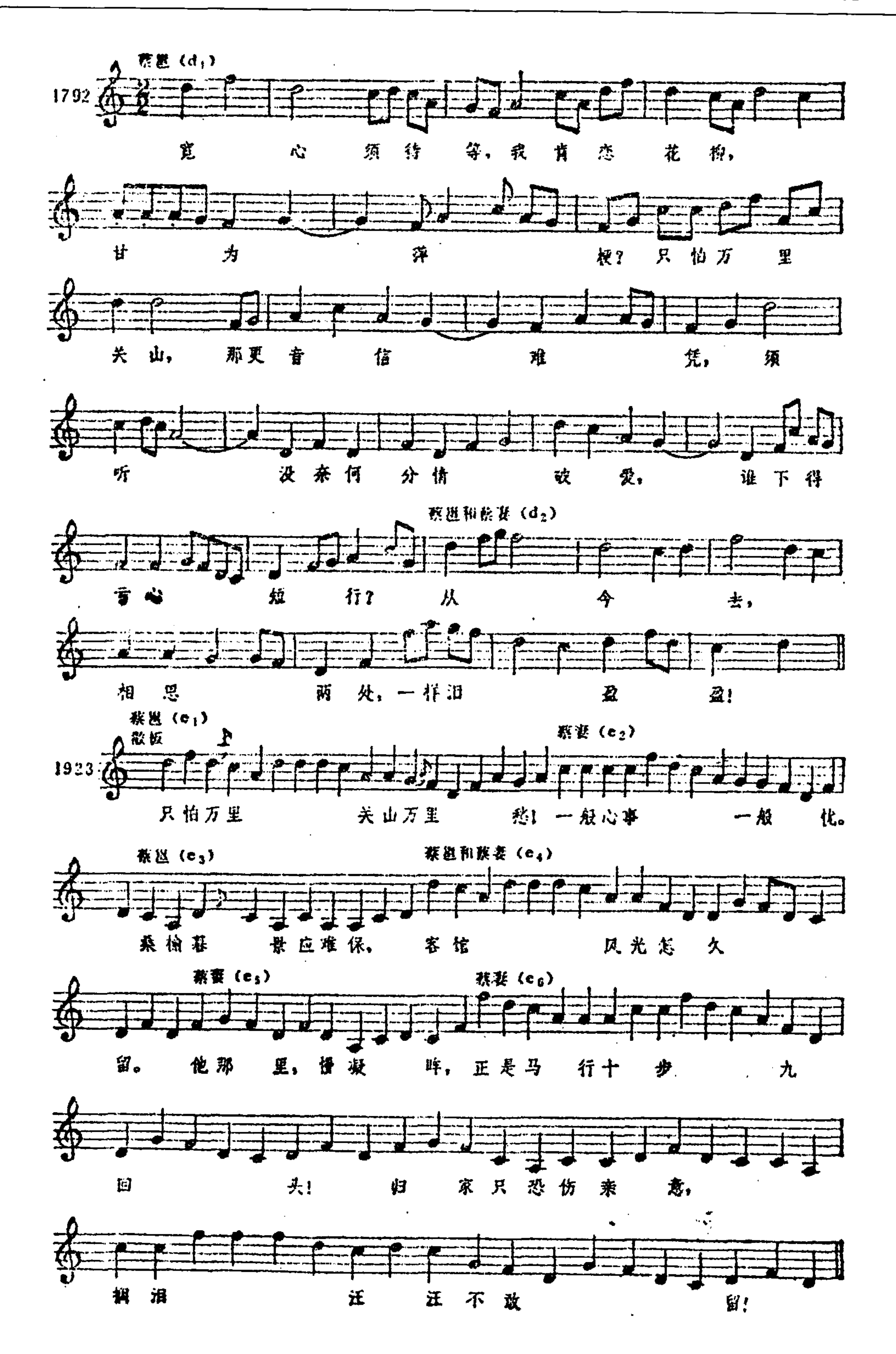



京 思 省。
(a2)
奴 不 虑 山 遥
水 远。
(a3)
奴 不 虑
衾 寒 枕 冷。
tr
tr


(a4)
奴 只
虑 公 婆
没 主, 一旦 冷 清 清。
张良 (b)
1792
何 尝 想 着 那 功


名，欲 尽 子 情，
难 拒 亲
命。年 老 爹 娘，
望 伊 家 看
承。毕 竟
你 休 怨 着 朝 云
暮 雨，暂
替 我 冬 温 夏
清。思 量
起 如 何 教 我


割舍得眼睁睁！
蔡婆（C）
1792
儒衣才换青，快
着归鞭，早办
回程。十里
红楼，休恋着娉
婷。叮咛：不
念我芙蓉帐
冷，也思宗桑榆
暮景！频嘱
咐，知他
记否？空自语惺惺！



蔡邕（d₁）
1792
宽 心 须 待 等，我 肯 恋 花 柳，
甘 为 萍 梗？只 怕 万 里
关 山，那 更 音 信 难 凭，须
听 没 奈 何 分 情 破 爱，谁 下 得
蔡邕和蔡妻（d₂）
亏 心 短 行？从 今 去，
相 思 两 处，一 样 泪 盈 盈！
蔡邕（e₁）
散板
1923
蔡妻（e₂）
只怕万里 关山万里 愁！一般心事 一般 忧。
蔡邕（e₃）
蔡邕和蔡妻（e₄）
桑榆暮 景应难保，客 馆 风光怎 久
蔡妻（e₅）
蔡妻（e₆）
留。他那 里，谩凝 眸，正是马 行十 步 九
回 头！归 家只恐伤亲 意，
阁 泪 汪 汪 不 敢 留！

所涉及的音乐几乎谈不上有独特的性格，但还是有一定的典型意义。

在中国语言中，各阶层各自有着不同的语言格调，如妇女腔、学者腔、贫民腔、豪侠腔。因为中国戏曲音乐完全按照唱词的语言创作，所以，经常出现一些符合于各种说话格调的程式。

一出戏中的几个唱段常常按照同一曲牌创作，即句子结构和字数大致相同。所以，这些唱段的基本音乐线条也就十分相像了。可以说，我们有了一种变奏形式。上述谱例1就有四个变奏（a、b、c、d）。

在此还必须强调一点，在古典戏曲中不演唱分节歌（即按同一个曲调谱写多节歌词），而是对所有的唱词进行完整的谱曲。如果多段唱词具有相同的段落结构，那么就用变奏的形式为其谱曲。

古典戏曲中完全没有和声，也几乎没有力度变化。虽然中国戏曲演员必须强调某些重音，并使旋律线稍有上升与下降，但这远不能与欧洲音乐中的力度相提并论。

旋律结构与唱词的语音紧密相联。节奏又受到伦理观念（尽可能地慢）的很大限制，乐队是可想而知的简单，并且只用同度音高为演唱伴奏。

尽管有诸种限制，但是作曲家还是经常能恰如其分地描述戏剧性的场面。例如上述谱例1就能证明，一种崇高的伦理观念（孝心）怎样支配着离别时的悲伤，怎样使人保持夫妻间的忠诚。

（关于上述谱例的调，可参见第七章）

（二）悲剧《一捧雪》

剧本系剧作家李玉（十七世纪中叶）所作。因为他是位音乐家，所以乐曲可能由他自己谱写（内容介绍见附录22）。

1923年的版本为十四出，有曲谱（1792年的版本只有一出）。
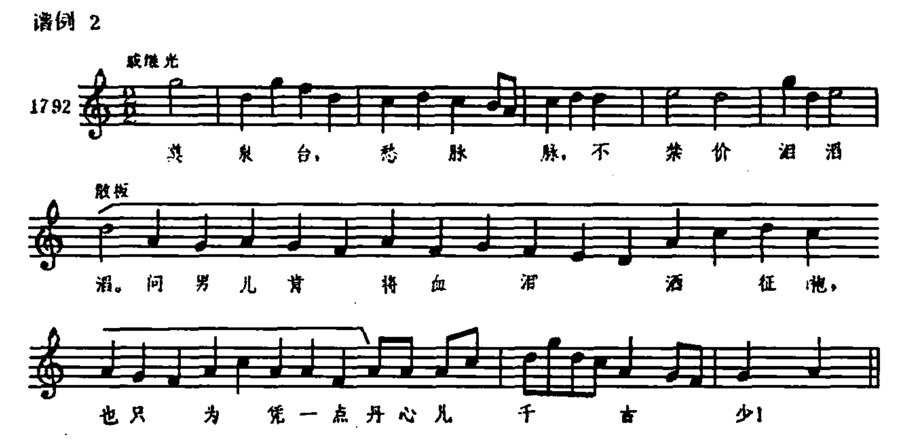
谱例2摘引自戚继光谒拜雪娘墓的一出戏。总兵戚继光[①]是位民族英雄，他曾在30年前打败了入侵满洲的倭寇。如此的一位民族英雄敬慕这位英勇的少女，在观众心目中自然造成了强烈的印象。他唱道：

> 奠泉台，愁脉脉，
> 不禁价泪滔滔。
> 问男儿肯将血泪洒征袍，

① 编者注：戚继光（1528—1587），明代著名将领，曾在东南沿海一带屡败倭寇。后调北方，镇守蓟州。此处王氏所述剧情及其史实根据，待考。

也只为凭一点丹心儿千古少！

“问男儿肯将血泪征袍，也是只为凭一点”一句是散板，目的是让演员能完全自由地、热情地进行表达。



这是北曲风格，表现有两个特点：音阶是七声音阶，差不多是一字配一音；与此相反，南曲风格（谱例 1）则用五声音阶，常常是一个字配好几个音。北曲更注重戏剧性，而南曲更注重抒情性。

（三）喜剧《风筝误》

剧本系李笠翁（十七世纪）所作，曲作者不详（内容介绍见附录 24）。

1792 年的版本为五出，有曲谱，1923 年的版本有八出。

谱例 3 摘引自新娘坐在灯影下、将脸藏在纨扇后，名为《诧美》的一出戏。书生韩世勋的唱腔多次使用了四度跳进，具有讽刺意味的特色。他唱道：

笑你背银灯难遮昨羞，

隔纨扇怎藏旧丑。
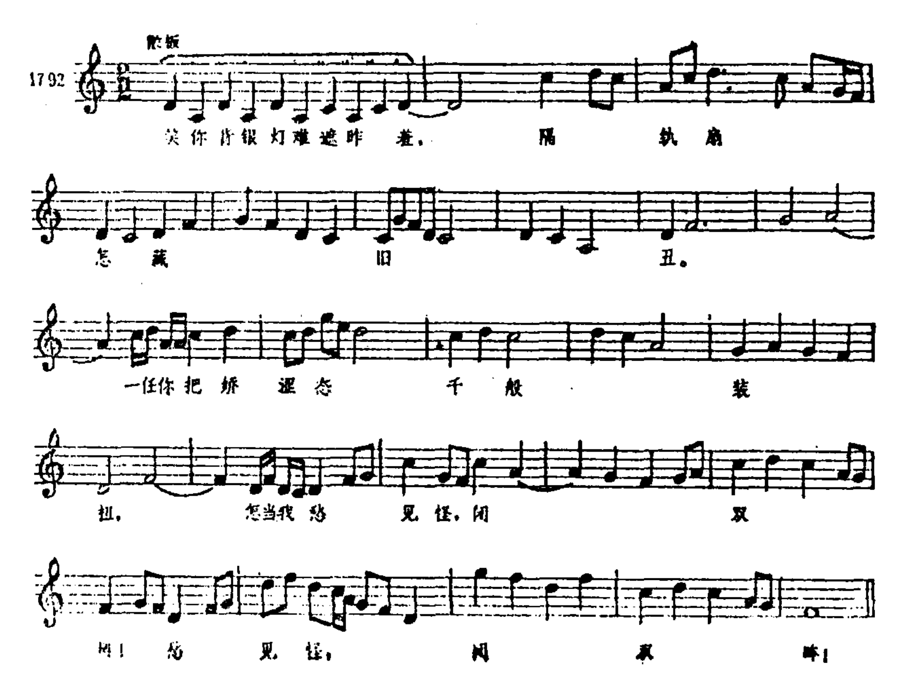
一任你把娇涩态千般装扭，

怎当我愁见怪，闭双眸！

愁见怪，闭双眸！

诙谐的腔调在第一小节里通过几次四度跳进就表现出来了。在此，我们清楚地看到，音乐是如何试图从语言的限制中逐渐解放出来，并进行独自的表现。“愁见怪，闭双眸！愁见怪，闭双眸！”这句唱词在最后九小节内完全相同地重复了两遍，但曲调却不是一个。这样，音乐的形成就比以前要自由些了（关于调的问题参见第七章）。

谱例 3



（四）悲剧《长生殿》

剧本系剧作家洪昇（十八世纪初叶）① 所作，谱曲者为洪昇的同代人徐灵胎（内容介绍见附录 26）。

原本有五十出，1792 年的版本有三十一出，有曲谱，1923 年的版本有二十五出。

谱例 4 摘引自皇帝与贵妃七月七日私盟，即名为《密誓》的一出戏，是一段对唱：

两人合唱（a）：“香扇斜靠，携手下阶行，一片明河当殿横。”

贵妃唱（b）：“罗衣陡觉夜凉生！”

皇帝唱（c）：“惟应和你合语低言，海誓山盟。”

皇帝又唱（d）：“长生殿里盟私订。”
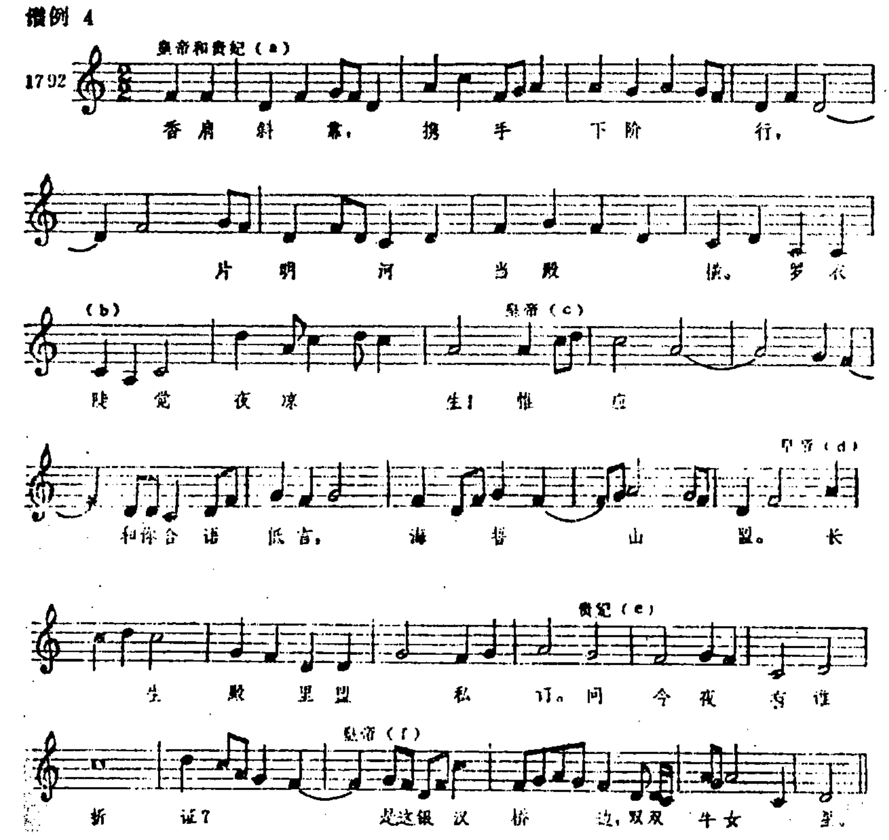
贵妃唱（e）：“问今夜有谁折证？”

皇帝唱（f）：“是这银汉桥边，双双牛女星。”

（按中国的神话故事，牛女星一为牛郎，一为织女，每年七月七日两人相会于银汉桥边。）

---

① 译者注：洪昇生于 1645 年，卒于 1704 年。主要活动期似应划归 17 世纪下半叶。



《长生殿》一戏在唱词上、题材上、音乐上和场景上都达到了古典戏曲的顶峰。

唱词中诗意般的表达显得非常优美。这一点与吴梅村（十七世纪）、王渔洋（1634—1711 年）等人振兴了十七、十八世纪之交的中国诗词艺术有关联。《长生殿》的剧作者写该剧花去了十多年的时间，并三易其稿（见第 28 号第 25 卷第 25 页）。上述对唱唱得多么温情脉脉！多么活灵活现，富有戏剧效果！简直不可名状！

从题材上看，这部戏是一部命运受到无情的必然规律制约的、巨大无比的历史悲剧。天宝皇帝从内心是何等地爱上了杨贵妃，导致了他在长生殿里发誓，要和她永不分离。但是后来，他为了顾及王朝的命运，而必须目睹着贵妃被逼死。

以后，曾有位诗人在下述诗句中尖锐地批评了皇帝：

> 毕竟君王负旧盟，
> 江山情重女儿轻。
> 玉环识尽夫妻味，
> 从此人间不再生。

从音乐上说，旋律的创作非常杰出，这指的是不仅考虑到唱词的语音，也考虑到它的内容。皇帝一往情深，像某些男人一样，对妻子许下了太多的、但他以后做不到的诺

言。音乐完全符合这种深情的特点。与此同时，贵妃唱道“罗衣陡觉夜凉生”，以此表达了女性的敏感。另外，她唱出“问今夜有谁折证”一句，表达了她的疑虑。作曲家准确地谱写了与这种情绪相符的乐曲。

该戏的场景也安排得十分巧妙。举例说，主要角色分散在不同的各出戏中，不致于使他们都感到疲惫不堪。场景的变换做到尽可能的丰富多彩。严肃的一出之后，紧接着活泼的，战斗的一出之后，紧接着抒情的，以使观众的神经在紧张和松弛之间得到变换。我们知道，古典戏曲都是很长的，所以，如果不断地加强剧情的紧张程度，那么，观众是受不了的。

难怪这部戏在当时取得了巨大的成功。

自该戏之后，中国的古典戏曲开始逐渐衰落。最后，终于让位于现代戏曲。

附　录

[一] 三十本著名古典戏曲剧情介绍

1. **《琵琶记》**

剧本由十四世纪中叶的剧作家高明所作，乐曲由音乐家魏良辅作于 1530 年前后。如前所述，中国古典戏曲系魏良辅所创始。

剧本以文人蔡邕（公元 133—192 年）的生平为主题。蔡邕离别了年已八旬的双亲和成婚仅两月的年轻妻子赵五娘，赴京应试。他在京城中了状元，并极受宰相的赏识，以致宰相逼他与其女儿成婚。蔡邕在宰相的压力下，被招为女婿，但他依然念念不忘家乡的年迈父母和第一位妻子。当时，他的家乡适逢饥荒凶年，赵五娘空等着丈夫归来。她没钱买粮来养活自己和公婆。即使有了点稻米，她就让公婆吃饭，自己吃糠。在中国，糠是用来喂牲畜的。

有一天，二老终于发现了此事，也要吃糠，想以此分担儿媳的苦痛。赵五娘意欲劝阻，而婆婆终究还是找了一团糠，并咽了下去，却因此死了。当赵五娘在一位好心的老邻居的帮助下，刚刚安葬了婆婆，公公又死了。她只得硬着头皮，再到邻居家，剪下自己漂亮的头发卖掉，才安葬了公公。此时，她已是孤独一身，便背上琵琶，一路行乞，进京寻找丈夫。她还描了二老的画像，随身携带。沿途靠卖唱孝顺歌糊口。

进京后的某日，赵五娘遇见带着大批侍从穿过大街的丈夫。可是，此时俩人早已互不相识了。在人流的拥挤下，赵五娘把二老的画像丢失了。但她知道，画像让那位显贵的一名侍从拣走了。当她得知这位显贵就是自己丈夫时，决心要见他。赵五娘先见了丈夫的新妻子，但并未说出自己的真姓实名。后来新妻子还是发觉了她是丈夫的第一妻子，便领她见了他。

蔡邕在屋里看着从街上拣来的画像，想起了自己的父母，他愁肠满腹。此时，他的第一位妻子走了进来，重逢的喜悦确实无可名状！最后，宰相——第二位妻子的父亲——允许蔡邕重返故乡。

该戏的题材是儿媳对公婆的孝心。在中国，这种孝心被视为已婚妇女最崇高的德行。否则，儿媳要与丈夫的祖父辈、父母、叔伯、兄弟共同生活在一个宅院里的这种庞大的家庭体系是不能延续几千年之久的。

《吃糠》是最出名、也是最扣人心弦的一出戏。我曾译过它并发表于《汉学》杂志（美茵河畔法兰克福，1928 年）。

蔡妻唱道：

呕得我肝肠痛，珠泪垂。喉咙尚兀自牢噎住。（糠吓）你遭砻，被舂杵，筛来簸扬。你吃尽空持，好似奴家身狼狈，千辛万苦皆经历。苦人吃着苦味，两苦相逢，可知道欲吞不去？

2.《浣纱记》

乐曲仍由音乐家魏良辅所作。剧本出自于魏良辅的同代人，剧作家梁伯龙之手。其题材同样也源出自历史（公元前 473 年）。

一片诗情画意的田园风光。一位名叫西施的美貌少女在岸边洗纱巾。越王手下的宫廷官员、年轻的大夫范蠡正好散步经过。看到西施，即倾心相慕，两人许下婚约。少女将刚洗的一块纱巾作为他俩永远相亲相爱的信物赠送范蠡。此后不久，越国被吴国占领，而越王作为奴隶被押往吴国。越王手下的宫廷官员计议着要重新夺回国土。为达到这一目的而需要一位美貌的少女，去诱惑吴王，这个任务落到了范蠡的未婚妻身上。

西施等她的未婚夫已有三年之久。他终于来了，但是带着一项特殊使命。起先，西施坚决彻底地拒绝接受这一使命。后来，对祖国的热爱还是使她接受了任务。她学习舞蹈、歌唱以及其它一些女性所能掌握的技艺，随后被送往吴国。吴王如痴似狂地爱上了西施，并因为她的缘故而杀死了他手下最勇敢、最忠诚的相国伍员。吴国国势因此日渐衰败，越国又因此重获自由。最后，吴王只得自杀。范蠡功成后弃官，携带未婚妻西施重又回乡隐居。

下例唱段摘引自西施即将被送往吴国，而与范蠡分别的《别施》一出戏。范蠡要把当初西施送的纱巾还给她，西施哭着唱道：

休回首，笑三年尚姻缘迤逗，悔邂逅溪边相许谬。蹉跎到此前言尽付东流。为什么心儿常病疚，相见后更添消瘦？叹飘流，总梦到家山，怕渡溪头。

最后，范蠡将纱巾一撕为二，各人保存一块以作纪念。

3. 《**拜月亭**》

该剧本系剧作家施惠（十四世纪）所作。作曲者人名不详。按其风格看，该戏为古典戏曲①。内容如下：

年轻的书生蒋世隆在战乱中与妹妹瑞莲失散。他一路找一路喊，答应他的是位名字与瑞莲相仿的、叫瑞兰的少女，她是在途中与其母走散的。他俩互相爱慕并一同上路。等少女找到了父亲后，她父亲却把书生轰出了家门。其间，瑞兰之母遇到了书生的妹妹，并将她带了回家；书生的妹妹十分惦念着自己的兄弟，而瑞兰姑娘也眷恋着这位书生。她俩不知道，她们思念的是同一个男子。当有一晚，瑞兰在花园里拜月并道出自己的秘密希冀时，书生的妹妹发现了这一秘密，并对她说，书生是她的哥哥，并答应帮助瑞兰。

4. 《**白兔记**》

剧本看来非常古老。不久以前，日本学者青木（Aoki Masako）在列宁格勒的一家博物馆里发现了该戏的手稿（没有曲谱）。

该戏应出自十三世纪。现存的剧本为后人的改编本，乐曲也属于古典戏曲。

士兵刘智远被招婿进了李家，但遭到内兄们的歧视。当刘智远投奔边防驻军后，其妻备受自己兄弟的虐待欺凌。其间，刘妻生了个男孩，却被舅嫂投入水中，幸被邻人救起，并被送至其父处。十六年后，刘智远当了大将军。一天，刘儿追猎一只白兔，在一口井旁遇到自己的母亲。刘儿对这位饱尝艰辛的老妇深表同情。他回家后，将此事告诉了父亲。为此，父亲给他讲述了前一段家史，并前往老妇处，她确系他的妻子，并被带回了兵营。

5. 《**杀狗记**》

脚本系徐畛（十四世纪）所作，曲作者人名不详。据推测，乐曲产生于古典戏曲时期。

孙荣虐待其弟孙华②，并听信知交柳、胡二人（两名恶徒）的主意，将孙华赶出了

① 原注：因为乐曲按照唱词的语音，即按照古典戏曲的原则所作。

② 译者注：似应将该剧所有提到孙华和孙荣处颠倒一下位置。估计作者记忆有误。但译文没有作出改动。

家门。为此，孙荣妻多次对丈夫加以规劝，但毫无成效。有一次，孙荣喝得大醉，他的那两位知交偷了他的钱财，并将他扔在雪地里。其弟无意之中发觉了他，并将之背回家。孙荣醒后，却再次毒打弟弟。因为他认为，是兄弟偷了他。孙荣妻想了个主意。她杀了一条狗，割了脑袋和尾巴，并将死狗塞入一件衣服，放在门前。晚上，孙荣又一次喝醉了回家，踢着死狗并沾了满手的血。“这是一具被人谋杀的死尸。”他吓坏了。其妻劝他把柳、胡两位朋友请来，让他们把死尸弄走。但是他的这两位知交对此却不理不睬。最后，还是他的兄弟再次帮助了他。第二天，两位知交来了，并企图敲诈。当他俩没能获得所期待的款项后，便告了他。孙荣及其兄弟遭到拘捕。但在法庭上，孙荣妻澄清了事实。此时此刻，孙荣恍然大悟，自己的兄弟是何等善良！而两位“知交”又是何等凶恶！

6.《**荆钗记**》

剧本系明亲王朱权（1400 年前后）所作，曲作者人名不详。乐曲属于古典风格。

文人钱流行让女儿玉莲嫁给穷书生王十朋。但是玉莲的继母欲将其嫁给富豪孙汝权作妻。最后，还是书生王十朋与玉莲定了亲，书生送给玉莲一枚荆钗作以聘礼。此后，书生赴京赶考，并中了状元。丞相欲招他为婿，但遭拒绝。富豪孙汝权利用这一机会，捎给玉莲一封假信，伪称，她的丈夫已与丞相之女成婚，并将不再回家。为此，玉莲携带着丈夫给她的聘礼荆钗投了河。但又被钱安抚所救。后来王十朋在拜访钱安抚时，在钱家遇到了他以为已死的妻子。

7.《**牧羊记**》

剧、曲作者人名均不详。乐曲属于古典风格。

公元前一百年，中国皇帝派遣一位名叫苏武的使臣去蒙古（即匈奴——译注）签署一项和平条约。因为使臣聪明能干，蒙古王留下了使臣并委以要职。可是使臣忠于中国，婉言谢绝了任命。为此，蒙王将其遣至荒原牧羊，并注明，要是公羊能挤出了奶，那么，使臣方可回国。使臣在荒原上呆了十九年，像鲁宾逊一样地生活。他把中国皇帝授予的使臣符节一直拿在手里，并一直苦苦思念着中国。十九年后，他有机会重新回到了中国，并得到中国皇帝赐封的爵位。

8.《**四声猿**》

该戏有四折，每折的题材各不相同。好像由四本“单出戏”组成。系剧作家徐渭（1560 年前后）所作，曲作者人名不详。第一折写勇敢大胆的鼓手祢衡的一生。有一次奸臣曹操（公元 200 年前后）让祢衡在节日庆祝时表演，祢衡列举了曹操所犯的各种罪行，因而被杀。

剧中，祢衡和大臣来到阴间，阴间的法官允许曹操再次担任大臣的职务，又让鼓手

祢衡再次表演，并痛骂大臣，曹操自觉羞愧万分，重被打入地狱。

9.《**绣襦记**》

剧本系剧作家薛近兖（十六世纪）所作，曲作者人名不详。

刺史之子郑元和爱上了名妓李亚仙。郑元和花尽了最后一笔钱财后，被名妓的鸨母逐出。他不得不作为歌郎在街头戏子竞赛会上卖唱。在那儿，适被其父截住，并被打得昏死过去。他醒来以后，只得以行乞度日。妓女李亚仙又找到了他，想留他住在身边，可是鸨母不允许。她只得离开了鸨母，与郑元和一起生活在一间陋室内。她让他读书，而自己则拼命以刺绣挣钱。他着迷似地盯着她那双动人的眼睛，以致无法专心致志来读书时，李亚仙为了激励他，而用针将自己的眼睛刺瞎。

10.《**翠屏山**》

剧本系剧作家沈璟（十六世纪末）所作。因为沈璟也是位音乐家，因此该戏的乐曲可能由他所作。

节级杨雄的妻子很漂亮，但不忠诚于他，与僧人私通。杨雄的挚友石秀，住在杨家，杨妻欲与之调情，但是石秀行为正派，对此加以拒绝。此外，石秀还清楚杨妻与僧人之间的关系，提请节级注意妻子的举止。节级酒醉后回家，责骂妻子的不忠。杨妻立即明白，是他的朋友对他说了些什么。这时，她伪称石秀曾调戏了她。而杨雄竟信以为真，将石秀赶出家门。但是石秀要证明自己是清白的。一天夜间，僧人又在杨妻处，石秀杀了他并将尸体给节级看。为此，杨雄令其妻同去翠屏山的一座寺庙，于半道上将妻杀死。然后，他与朋友一起逃之夭夭。

下面的唱段表现杨妻如何诳人。她唱道：

> 那石郎偃蹇！对我花言巧语翩翩。不想昨朝将项洗，他背后竟来缠。欲待声张，怕显显得个邻家传遍。等到君来到，又遇醉魂颠。有事关心故相蹉怨。

11.《**义侠记**》

剧本系沈璟（十六世纪末）所作，也许，乐曲也由他所作。

著名的拳师武松在山上赤手打死了老虎以后，去看望城里的兄长，可是兄长却已经死了。武松悲痛万分，就在他兄长死去的那间屋里过夜。梦中，兄长对他讲，他是让老婆给害死的，她钟情于一位土豪，而将自己的丈夫毒死。武松上告嫂子和土豪是杀他哥哥的凶手，可是土豪用钱贿赂了法官，状子以证据不足被驳回。为此，武松亲手杀死了土豪和嫂子，然后自首归案。

12.《**霸王别姬**》

剧本系剧作家沈采（十六世纪）所作，曲作者人名不详。

公元前202年，汉王包围了楚王。当时，两王为争夺中国的皇位已作战五年。楚王勇猛异常，而汉王则足智多谋。一天夜间，楚王妻在视察自己被围的军队时，听到敌营中有人唱楚国的家乡歌曲。楚军士兵离家已经五年，一直与他们的君王在异乡奋战。现在他们被敌军围困着，一旦听到家乡的歌曲，自然就产生了无限的乡愁。楚王妻看到一部分兵士已经逃跑了，剩下的如此惶惶不安，她立即将情况汇报给楚王。楚王明白，大势已去，就对美貌的妻子说："美人，我项羽此行十万之众，何足惧哉！只是行军之际，怎生带得你行走也？罢！我闻汉王乃好色之徒，你可好生伏侍他去罢。"为此楚王妻答道："大王说哪里话来？自古忠臣不事二君，烈女不更二夫。大王欲图天下大事，岂可以贱妾为累，愿以此身报大王便了。"遂引颈自刎。楚王在又一次遭打击后，也自尽了。汉王当了中国的皇帝，成为汉朝（公元前206年—公元220年）的创建者。

13.《**牡丹亭**》

下述四本"传奇"剧本即所谓的《四梦》。第一梦是《牡丹亭》。剧本系剧作家汤显祖（十六世纪末）所作，曲作者人名不详。但纽少雅（十七世纪?）和叶广明（十八世纪）两位作曲家曾多次对乐曲加以改编。

知府之女杜丽娘在园内散步。她颇感孤寂，漂亮的花园对她只是废墟一片。忧郁之情充溢着内心。游园之后，她困倦交加，竟睡着了。因为花神得知，杜丽娘的情窦已开，就遣书生柳梦梅的魂灵到她梦中。两人互相倾慕，并在牡丹亭里接了吻。杜丽娘醒后，仍然眷恋着书生，但不知道他是谁，也不知道他到哪里去了。杜丽娘病了。她父亲和家庭医师对她一无所助。她画了一张自己的自画像，底下签上自己的名字，并让侍女把它埋在花园里，为使自己的美貌得以留传给后世。不久，她死了，被葬在花园里。这时，杜丽娘之父升任为安抚使。而杜丽娘在当时梦中认识的书生柳梦梅也依然苦苦思恋着她，并前来此地，又在杜家花园里租了一间小房。一次，书生在偶然的机会中，得到了那张埋着的画像。啊！这就是他曾在一次梦中爱过的姑娘。他把画像挂在自己的房间里，并每天对着像默拜。一天夜间，杜丽娘的灵魂又在园内散步，并且听见有人在喊她的名字。她因此透过窗户向房里窥视。啊，这就是她因之而死的男子。以后，她每天夜间都来探望他，并对他说，她的尸首尚未腐烂，她还能复活。杜丽娘因此被掘了出来。当书生中了状元以后，就来拜见这时升任为宰相的岳父。岳父可不承认这位女婿，并告他是个骗子。在曾经考核过这位书生的皇帝的干涉下，他们才重新言归于好。

下述唱段摘引自杜丽娘在花园内感到孤寂的《游园》一出戏。她唱道：

原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。朝飞暮卷，云霞翠轩，雨丝风片，烟波画船。锦屏人忒看的这韶光贱。

14.《**邯郸梦**》

第二梦是《邯郸梦》。剧本亦系汤显祖所作，曲作者人名不详。

神仙吕洞宾接受了果老仙翁的委托，要他在尘寰觅一人到蓬莱仙岛来供扫花之役。为此，吕洞滨来到人间，并在邯郸城里找了一个名叫卢生的男子。这位男子首先要经历世间的一切。吕洞宾给他一只躺垫，并让其在一家客店睡觉，而客店侍者则应为他做一顿午餐。卢生躺上垫子以后，就做起梦来。他来到一座美丽的花园。年轻的花园女主人爱上了他，并让他读书。当他通过贿赂的途径而中了状元后，被皇帝任为某州知州，去凿石开河。该地番民叛乱，皇帝复任卢生为帅，前去平叛。卢生运用离间术，大破番兵。因此被召回京城担任宰相。后来，有人告他叛国，他应被处死。在刑场上，他回忆起自己的年轻时代，觉得还是当个农民对他更为适合。在生命的最后一刻，他才被证明是无罪的。他又重新成为宰相，并较以前更为受宠。他年迈力衰后，服用了过多的药品，因此，他注定要死了。当他咽下最后一口气的时候，他醒了，他还在客店里。这时，只为他而烹饪的午餐尚未就绪，但他已经有了丰富的经历，并对尘世感到厌倦。就这样，他跟着神仙吕洞宾上了蓬莱仙岛。

15.《**南柯梦**》

第三梦是《南柯梦》，剧本亦系汤显祖所作，曲作者人名不详。

将帅淳于棼在一座寺内听禅师讲经。有两位来自蚂蚁国的姑娘对他描绘说，她们有一位美貌如画的妹妹。为此，淳于棼想与她们的妹妹见一面。有一天，淳于棼喝醉后，在自己的房间里睡着了。这时，从蚂蚁国来了两名使者，把他当作国王女婿接走了。淳于棼与公主成婚后，任南柯太守。邻国的王子意欲抢夺淳于棼妻，被他打败。淳于棼偕同因受惊扰而至病的妻子回到了京城。因他管理南柯达二十年之久，并治理有方，而升任为宰相。不久，其妻亡故，渐渐地失宠于国王。国王遣其回乡。他醒了，但仍然躺在床上。他因此而猜想，房前的那只又大又老的蚂蚁与蚂蚁国有关，便在房前那株树根旁掘了个洞。他发现了一只很大的蚁窠，里面所能看到的正是他执政二十年之久的南柯城全貌。突然来了一场暴雨，整个蚁窠没有踪影。淳于棼为此拜请禅师。当淳于棼妻的灵魂出现时，他想随她同去。但是僧人以剑相拦，告诉他："方才所见，皆是人心中幻想所结成，亦与梦境无异。"

16.《**紫钗记**》

第四梦是《紫钗记》。剧本亦为汤显祖所作，乐曲系叶广明所作。

诗人李十郎于元宵节时拾得少女霍小玉遗失的一枚紫钗。他把紫钗送还给了少女，同时爱上了她。不久，与之结为夫妻。当诗人被任为卢太尉的参军后，卢太尉即欲招李为婿，但遭诗人拒绝。为此太尉给李妻写去一封假信，信中伪称，诗人在当地又与他人

成婚。李妻对此深表怀疑，并仍然思念着自己的丈夫。一天夜间，李妻梦见丈夫和一位身着黄衫的侠士，但她不知道，侠士为何许人。而他的丈夫又总是受到太尉的监视，看来这一生再也不能重逢了。这时，身着黄衫的侠士来了，他得知了这一不公正的事件后，便运用武力使诗人获得自由，并领他找到了妻子，侠士没有通报名姓便走了。

17. 《**狮吼记**》

在中国，使用"狮"这个字便象征着妇女统治男子。该剧剧本系由剧作家汪廷讷（十六世纪）所作，曲作者人名不详。

诗人陈季常历来极怕老婆。有一天，著名诗人苏东坡邀他约会。当时，一位美貌的歌妓也在场，这就酿成了灾难！陈妻因此而罚他跪在池边，作为这次小小的越轨行为的惩戒。陈季常俯首贴耳，听任摆布。跪了很长一段时间后，他疲劳异常，竟然睡着了。这时，他突然来了勇气，敢在法庭上同他妻子对质。法官对他深表同情，因为法官本人也有同样的遭遇。法官下令押下陈妻，并令皂隶杖责之。可是皂隶竟不敢执行命令，因为皂隶之妻将不会宽恕他的。当法官亲自夺过棍子时，其妻出现了，她对丈夫大发雷霆，法官必须伙同诗人逃跑。两位可怜的先生到土地公公那里去控告妻子对自己的虐待。当土地公公刚作出正确的判决，土地公公的老婆立即出面干涉，所有的男人都被处罚。最后，诗人被喊醒了。等他完全清醒后，想到天下的男人，从土地公公到皂隶都惧内，为何唯有我要不怕呢？

18. 《**窦娥冤**》[①]

脚本系剧作家叶宪祖（16世纪末）所作，曲作者人名不详。

学者窦天章曾对蔡郎许下诺言，以后要将女儿嫁给他作妻。他自己则登程进京，让女儿居住在未来的婆家。没过多久，蔡郎淹毙。窦娥女便孤零零地与年迈的蔡老太一起生活。一天，蔡老太去找一位医生，讨回借给他的钱款。但是，医生意欲赖账，要将老妇杀了。幸运的是张老与其子经过，救起民妇。但张老要求，老妇应嫁给他，窦娥女应嫁给他儿子作为报答。窦娥女对此却不答应。后来，老妇染疾，窦娥女为她熬羊肉汤。此时，张子意欲毒死老妇，然后强奸窦娥。为此，他偷偷地将毒药掺入汤中。但不是蔡老太，而是张老喝了羊肉汤。张老因此死了。张子控告窦娥女谋害了他的父亲，窦娥女因此被判死刑。行刑那天，本是太阳当空，突然之间飘起鹅毛大雪。为此，法官进行复审。窦娥女在最后一刻终于获救。

（在先古典戏曲中，这一题材被处理成悲剧。窦娥女被处死刑。以后，在她父亲

---

① 原注：《窦娥冤》全名《感天动地窦娥冤》，元关汉卿所作杂剧剧本，明叶宪祖据此改编为传奇剧本《金锁记》。剧中关目改为窦娥之夫未死，窦娥临刑得救，最后父女夫妇团圆。作者简介《金锁记》剧情，但仍沿用杂剧剧名《窦娥冤》。

——他在此间升任为两淮提刑肃政廉访使——的过问下才得到昭雪。）

19.《**红梨记**》

剧本系剧作家徐复祚（十六世纪）所作，曲作者人名不详。

书生赵伯畴有个“美公主”的雅号。女子谢素秋听说后，倾慕不已。可是，当时她被奸诈的王丞相所拘留。由于北方民族的入侵，京城被毁，谢素秋投奔了某县县令，而当时书生也抵达了该地，两人同住在县令的花园里。县令担心书生学习会不用心，因此关照说，万一书生看见她，请她不要将自己的真姓实名告诉书生。一天夜里，她在一间亭子里碰巧与书生相遇，书生爱上了她。第二天夜晚，谢素秋去看望书生，并送他一朵红梨花。因为书生耽于情爱，县令派了一名老妇，前去劝说书生，让他赴京赶考。当老妇一见到红梨花，顿时放声痛哭，因为老妇的儿子就是因为一个妖女送给了他一朵红梨花而死的。老妇一五一十地给书生讲述，那女妖长得如何如何。书生惊恐不已，并立即前往京城。当他顺利地通过殿试以后，才又会见了谢素秋。书生在她面前，仍然感到异常恐惧。以后他才知道，所有的一切只不过是个编造的故事。

20.《**燕子笺**》

剧本系剧作家阮大铖（十七世纪初）所作。曲作者人名不详。

书生霍都梁爱上了名妓华行云，把自己和华行云描在了一幅画上。他请人为画装裱，因裱匠的疏忽，被误送至礼部尚书家中。尚书之女景慕画上英俊的男子，遂题词于笺以寄意。有词之笺又恰为一燕衔至书生处。以后，书生任某节度之参军，并与正在节度营中的尚书之女成婚。其间，与书生已经订婚的名妓成为尚书之义女，书生也必须娶她，因为两位妻子都不愿意与书生离别。要在两位妻子之间建立长久的和睦关系，那是很不容易的。

下述唱段摘引自书生画像一出戏。书生一面画一面唱：

> 绝代玉无瑕，为卿卿特地淡扫铅华，半天风韵依然，人面桃花。溪纱绾眉峰，春愁那答。荡凌波鞋弓这些，果然是明妃重画，怎肯学毛延寿批点坏了上阳花。

21.《**西楼记**》

剧本系剧作家袁于令（十七世纪中叶）所作，曲作者人名不详。

穆素徽是位受到众人赞誉的歌女，她住在西楼。公子于叔夜爱上了她。但是，于叔夜的父亲对此事却不予同意，并把歌女逐出家门。后来歌女虽被另一富豪用计诱进他家，但她一直爱着公子。当她听说公子因为相思而死，便央求富豪，在他俩举行婚礼以前，为公子作一次祷告，歌女打算在祷告以后便自杀。当祷告进行之时，公子的朋友，一名侠士瞧见了歌女，并把她抢了去。侠士让他的女友穿上歌女的衣服，自己则带着歌女去找公

子。这时，富豪却马不停蹄地跟踪穿着歌女衣服的少女，最后少女投河淹死了。

22.《**一捧雪**》

剧本系剧作家李玉（十七纪中叶）所作。因李玉是位作曲家，故该戏的乐曲可能由他本人所作。

学者莫怀古进京时带着无家无业的恶人汤北溪，同路的还有学者的一名老仆和一位侍妾。主人有一只玉杯，称“一捧雪”，给恶人汤北溪观赏。汤北溪立即将此事转告了贪得无厌的宰相。学者只得让人偷偷地做了一只假杯，把它呈送给了宰相。因此，他和恶人都成了显要的官吏。有一次，学者喝醉后，将真情告诉了恶人，后者立即又传话给宰相。这次学者被判罪，并将被杀头。行刑的是学者的一位朋友，著名的总兵戚继光。学者的老仆愿替主而死，这样，总兵放跑了学者，而将老仆处死了。当首级解送进京，恶人汤北溪发现这不是学者的脑袋，因为他对他一清二楚。这时，总兵和侍妾必须在锦衣卫内作出回答。公堂上，恶人注意到侍妾的美貌与窈窕，就对她说，如果她能嫁给他，那他就把这颗假脑袋认作真的。侍女假意应承，恶人也就履行了他的诺言。但恶人在新婚之夜喝醉后被侍女刺死。尔后侍女自杀，被总兵葬于西山。

23.《**占花魁**》

剧本，也许连同乐曲，都出自李玉（十七世纪中叶）之手笔。

一天，卖油郎秦钟看见花魁王美娘，就爱上了她。遗憾的是卖油郎手头拮据，但他决心积蓄，直到能去看花魁一次为止。一年后，他积得十两银子。这时，他穿上件新衣服前往花魁处。但是，花魁每日陪客，很少在家，他不得不等着她。至半夜花魁方归，并喝得酒气熏天，呕吐不止。卖油郎用新衣袖将呕吐物接住，并精心照料花魁。花魁醒后，抱歉不已。她给卖油郎二十两银子，并劝他好生经营。一天，花魁受到一富豪欺凌，被孤零零地弃置在湖塘边。卖油郎适巧经过，救了她。卖油郎终于赢得了花魁的心。

24.《**风筝误**》

剧本系剧作家李笠翁（十七世纪）所作，曲作者人名不详。

戚公子请韩书生在他的风筝上作一画。书生却没有作画，而是写了一首情诗在上面。风筝飘落到詹家。詹家有两个女儿。大女儿奇丑无比，相反，小女儿却貌美如花。风筝让小女儿拣到，她也在上面写了一首情诗，作为回答。后来，戚公子取回了他的风筝。其间，书生也做了一只风筝，风筝又落到了詹家，这次，是丑姐姐拣着了。书生到詹家去要回风筝时，被姐姐邀去幽会。幽会时，书生看到姑娘的丑样和淫荡而不得不逃跑。戚公子读了风筝上的情诗后，就爱上了詹家的姑娘，来到詹家，娶了丑貌的大女儿。成婚后，公子对妻子的丑态感到快快不乐，并千方百计想去接近小姨，但是一直遭到拒绝。韩书生通过了殿试以后，继父让他娶詹家女儿为妻，书生拒不答应。因为他对

这位姑娘的奇丑和淫荡厌恶至极。可是，继父强主婚事，最终，书生不得不娶了詹家小女。当新婚之夜，新娘含羞地将脸藏在纨扇后面，新郎便以为她想到自己的奇丑掩盖起来，竟独自上床睡觉去了。无辜的新娘觉得受到了巨大的侮辱，并感到无限的悲伤，就跑回到她母亲身边。母亲回来说出了真相，此刻的韩书生真是欢天喜地的了。

25.《**醉菩提**》

剧本系剧作家张大复（十七世纪）所作，曲作者人名不详。

新出家的佛教徒道济竟然不羞不愧地无视佛教的一切习俗。他没有一次能像一个教徒所必须做到的那样安静地打坐。一位僧人启导他，但他还是屡屡从蒲团上跌下来，对他真是一筹莫展。按佛教规定，教徒不得饮酒，不得食肉，不得与女人交往，但他却无所不为。有一次。他竟把直裰充作酒家的典押品，以换酒喝。还有一次，他与一个妓女相识。在回寺入寝以前，他一直规劝这个女人，直到她改变了态度，也当了一位虔诚的佛教徒为止。以后，他在半道上遇到一位按照运数将要遭雷电击毙的男人，因为后者想临终能看上老母一眼，道济因此把他裹在褊衫里救了他。当他结束了世俗的事业后，便归进了西天。虽然道济并没有尊崇所有的礼仪，但他却有一颗圣洁的佛教的心。

26.《**长生殿**》

剧本系剧作家洪昇（十八世纪初）所作，乐曲由洪昇的同代人徐灵胎所作。

天宝皇帝（公元 712—755 年）爱上了漂亮的宫女杨玉环，并封她为贵妃，俩人真心相爱。一天夜间，他俩对着牛女星盟誓，将永不分离。贵妃的一个哥哥，因为兄妹关系而出任宰相。由于杨兄的过失，引起了暴乱。皇帝不得不偕同整个皇族出逃。半途中将士们杀死了宰相，并提出要求，在与叛乱者作战以前，必须先处死贵妃。起先，皇帝不顾如此鼎盛的王朝即将遭到灭顶之灾的危险，不肯接受上述条件。但是贵妃十分清楚，出路只有一条，那便是自尽。贵妃自缢后，皇帝退了位，并把皇位传给了儿子。他还一直怀念着与贵妃立下山盟海誓的长生殿，并日夜思念杨贵妃。他还让方士搜寻贵妃的阴魂。最后，皇帝在牛女星的帮助下，在天上又与杨贵妃相会。

27.《**桃花扇**》

剧本系剧作家孔云亭作于 1706 年，乐曲由当时的一位有名的演员所作。

年轻的诗人侯朝宗爱上了名妓李香君，并送她一把扇子作为彼此永远相亲相爱的信物。当时，最昏庸的君王统治着中国。因为诗人敢于直言，而不得不出逃。此间，有一权贵意欲强奸香君。但是，香君以损毁自己的容貌而获得自由。她的鲜血溅落在诗人送的扇子上。诗人的一位朋友以此绘出一幅桃花图。后来，名妓又将团扇托人赠还给诗人，以作纪念。再后，诗人想拜访香君时，她已作为皇帝的歌姬入宫了。诗人悲伤万分，因为他将再也见不到她了。明朝（1368—1643）灭亡以后，诗人和名妓在一座庙宇

内邂逅。因为香君不愿为新的异族统治服务（当时，中国被满洲人占领），因此，他俩放弃了世俗的爱情，双双出家，男的当了和尚，女的当了尼姑。

下述唱段摘引自诗人的朋友画扇的那出戏。当名妓看到画，即唱道：

> 一朵朵伤情，春风懒笑；一片片消魂，流水愁漂。摘的下娇色，天然蘸好，便妙手徐熙怎能画到，樱唇上调脂，莲腮上临稿。写意儿几笔红桃，补衬些翠枝青叶，分外夭夭。薄命人写了一幅桃花照。

（在中国，桃花被认为是不幸妇女的象征，因为桃花的开花期极短。）

28. **《西厢记》**

剧本系剧作家王实甫（十三世纪）所作，但乐曲于1784年才由叶广明所作。

在一座寺院里住着崔相国一家，有母亲，一个女儿，一个小儿子，一个年轻的丫环。寺院的西厢房住着一位姓张的书生。他爱着崔家的姑娘。一天，寺院遭一群贼兵围困。他们要求交出崔家漂亮的姑娘，否则就将寺院烧成灰烬。于是，崔母散布说："但能退得贼兵者，愿以小姐妻之。"书生应允了此事，便给好友，一位将军写了信。将军率领部队将贼兵打散。这时，崔母却自食其言，书生因此而非常生气，并感到不胜惆怅。此间，姑娘也爱上了书生。他俩经常秘密地在西厢房幽会，而由丫环在门外放风。当崔母发现了这一秘密后，就棒责丫环，因为她认为是丫环诱坏了她的女儿。崔母要求书生立即前往京城应试，入试后方能与其女儿成婚。一对情人悲痛万分，不得不离别。

下例唱段摘引自崔母殴打年轻的丫环一出戏。丫环一面唱一面骂小姐：

> 你绣纬里效绸缪，倒凤颠鸾百事有，我在窗儿外几曾轻咳嗽，立苍苔将绣鞋儿凉透。今日个嫩皮肤倒将粗棍抽。姐姐呵，俺这般殷勤的着甚来由？

29. **《蝴蝶梦》**

剧、曲作者人名均不详。估计该剧产生于十八世纪。内容是关于伟大的哲学家庄子（约公元前350年）的传说。

庄子路遇一个妇女，她正执扇扇坟。庄子便问她扇坟的原由。妇人答，丈夫刚死不久。因为她曾答应过他，只有等他的坟土干燥以后，她方能重新嫁人。眼下，她要借助扇子之力，尽可能使坟土干得快些。当时，庄子已是半神之人，他令神怪将坟水收干。妇人赠扇予他，以示谢意。庄子回家后，即将事情的始末告诉了妻子，并给她看了扇子。妻子对那个妇女表示愤慨，并将扇子毁了，因为这个女人太不忠诚了。但是庄子却并不相信，妻子在将来真能忠诚于他。为此，庄子在一天佯装病死，他被入了殓。然后，他变成一位年轻俊美的王孙，作为庄子的朋友前来拜访。庄妻确确实实爱上了这位王孙。可是，王孙突然之间旧病复发。而对他有助的药方只有一个，即人脑。人脑是不

易搞到的。庄妻问他，死人之脑对他是否也有用。王孙答道："行，只要死人未达过百日即可。"为此，庄妻持斧直奔灵柩。当她刚刚劈开棺盖，庄子一跃而起，并责问她："为何持斧开棺？"庄妻因此而羞愧自杀。庄子对尘世也感到倦厌，他永远隐去了。

《蝴蝶梦》这一戏名摘出自《庄子》一书的一段故事：

> 昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也。自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为蝴蝶与？蝴蝶之梦为周与？周与蝴蝶则必有分矣，此之谓物化。

30.《**四弦秋**》

剧本系剧作家蒋士铨（十八世纪）所作，曲作者人名不详。

著名的诗人、高官白乐天（约公元后 820 年）因在京敢于直言，被贬为江州司马。白乐天在江州倍感寂寞孤独。两年后方始稍得宽慰。一天晚上，白乐天邀了两位朋友乘船游玩，听得从一叶小舟上传来琵琶声。他即请歌妓上船，并请演唱一阕。歌妓边唱边弹，讲述了她的生活经历：她曾是京中一位著名的歌妓，后来嫁给一个商人，而商人总是远出在外，因此她感到不胜寂寞。诗人听了琵琶曲后，悲泣不已，因为他忆起了年轻时在京城中的生活。他与朋友分手后，回家就写下了著名的《琵琶行》。

下述唱段描绘了歌妓的才智。是诗人听了她的一段演奏后唱的：

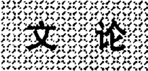
> 玉笋斜飞处，珠盘乱落来，似雨声点滴，泉声带。似人语凄凉，莺声赛，似军声杂沓，刀声快。看信手低眉情态这，切切嘈嘈说不尽心中无奈。

［二］我的简历

我，王光祈，1898 年[①] 8 月 15 日生于四川成都，是孔子的信徒。1913 年 3 月毕业于成都的成都中学，然后前往北京。在北京一所国家承认的大学[②]里学了四年法律，1918 年 7 月 8 日毕业于该校。1920 年 6 月作为上海最老和最大的报纸《申报》的通讯员抵达德国。以后，从 1922 年起攻读音乐学，并在柏林随一位德国私人音乐老师学习小提琴和音乐理论。1927 年 4 月 28 日入柏林大学，并以音乐学作为主课攻读达七个学

① 译者注：此处原文如此。近年经有关学者考证，王光祈的准确生年应为 1892 年 8 月 15 日。
② 译者注：即北京中国大学。

期之久（曾从师于教授霍恩博斯特尔、教授舍尔林先生、教授沃尔夫、教授萨克斯诸先生）。其间，我为中国的出版社撰写或翻译了近三十册书，其中十四册为音乐学著作。我还用西文为《汉学》杂志（1927、1928、1930）和《大英百科全书》（Encyclopaedia Britannica）和《意大利百科全书》（Enciclopedia Italiana）撰写了一些音乐史的文章。1932 年任波恩大学中文讲师，并在该校旁听教授席德迈尔先生的课程达三个学期。



论中国音乐[①]

翻译：金经言

一、乐制

八度的划分　按中国的文字记载，中国音乐的起源可追溯至神话人物黄帝，他命乐官伶伦定黄钟（标准音），为此派他前往中国西北的昆仑山。因为昆仑山上长有一种特殊的竹子，用它可制成律管。由此黄钟可导出其余十一音，具体方法如下：把九寸长的黄钟切去三分之一，剩下的就是六寸长的新管，由此形成的乐音称林钟，它与黄钟构成了谐和音程。再把林钟的长度分为三等分，并加上一个三分之一（即四个三分之一），这就产生了太簇，它又与林钟互为和谐，并以此类推。如果我们把黄钟称作 c^1，那在两个三分之一时，即林钟音为上五度 g^1，而 g^1 的四个三分之一时，即太簇音为下四度 d^1。如此重复第七次时所得之音，不能作为向上的五度（$^{\#}c^2$），而应作为向下的四度（$^{\#}c^1$），因为要避免超出八度范围。用此法可得 c'、g'、d'、a'、e'、b'、#f'、#c'、#g'、#d'、#a'、#e'。古代中国的这种调律法，与被称作五度相生律的毕达哥拉斯调律法有着惊人的一致性。它的 12 个半音的名称及其完整的排列，在公元前四世纪的《国

① 《论中国音乐》原以德文发表于《Sinica》（《汉学》，法兰克福）1927 年 6/7 月双月刊。2004 年金经言将其翻译为中文，并与所译王光祈的另一篇德文文章《论中国记谱法》一起发表于当年第四期《中国音乐学》（北京），本《文集》所采用即为此版本。

语》中就已有记载。

按2∶3或3∶4的数字关系进行调律的方法，最早见于公元前3世纪吕不韦的《吕氏春秋》。约百年之后，伟大的史学家司马迁在其《史记》中用分数式精确地计算了这十二个五度：

黄钟（c'）＝1

林钟（g'）＝2/3

太簇（d'）＝8/9（2/3×4/3）

南吕（a'）＝16/27（8/9×2/3）

姑洗（e'）＝64/81（16/27×4/3）

应钟（b'）＝128/243（64/81×2/3）

蕤宾（#f'）＝512/729（128/243×4/3）

大吕（$^{\#}c^2$）＝1024/2187（512/729×2/3）

夷则（#g'）＝4096/6561（1204/2187×4/3）

夹钟（$^{\#}d^2$）＝8192/19683（4096/6561×2/3）

无射（#a'）＝32768/59049（8192/19683×4/3）

仲吕（$^{\#}e^2$）＝65536/177147（32768/59049×2/3）

生律七次时，司马迁没有把#c音称作向下的四度（#c'），而称之为向上的五度（$^{\#}c^2$）。因此，$^{\#}c^2$、$^{\#}d^2$和$^{\#}e^2$三音超出了八度，这样，就要降低一个八度。

要是说弦上2比3或3比4的关系产生了纯五度或纯四度，那么在律管上它们就要稍低些，如果只考虑一端封口的管子的管长，而没有考虑其物理的管口校正规律。公元前40年，著名的律学家京房因律管达不到准确音高而创制了一种定律器，它被称为“准”。该器有3米多长，张十三弦，中间一弦下有一定律的长度标记。由于（毕达哥拉斯）音差的缘改，五度循环无法终结，因而京房力求缩小这里的音差，他按原来的五度和四度的方法，把一个八度划分为六十律。这样形成的音差就要小得多。如果按英国学者埃利斯的计算法，毕达哥拉斯音差是24，那么，京房音差仅约为4。在公元430年，学者钱乐之进一步缩小了京房音差，他是把一个八度划分为360律，这样，音差约为2。把一个八度划分为60级，甚至划分为360级，更富于理论价值，而不是实践意义。此外，这一认识启发了钱乐之的同代人何承天对八度进行新的划分。他让所有的五度稍稍低一些，从而第12个五度就能结束整个循环。他的想法就是用此法求取一种非平均

律[1]，不过何承天未能对此作出完整的计算。

公元958年，律学家王朴又建议制定新律。他让同度、大二度和五度维持原样（即仍为纯的），而让大三度、三全音、大六度、大七度和八度稍稍低于弦准。如果我们拿王朴律与谐和律（harmonische Tonstimmung）和毕达哥拉斯律加以比较的话，就形成了下列图表：

		和声音程	王朴音程	毕氏音程
同　度	9		9	9
大二度	9	8/9=8	8	8
大三度	9	4/5=7.2	7.13	7.11
三全音	9	32/45=6.4	6.33	6.32
五　度	9	2/3=6	6	6
大六度	9	3/5=5.4	5.34	5.33
大七度	9	8/15=4.8	4.75	4.74
八　度	9	1/2=4.5	4.5	4.44

这样，王朴把定得过高的毕氏音程朝和声音程方向降低了些。他追求的也许是非平均律。

1180年，音乐著述家蔡元定按原有的五度和四度法把八度划分成18级，以便中国的主要音阶c、d、e、#f、g、a、b、e能移调[2] 12次。在纯五度（四度）相生律时出现的不同半音，阿波托美半音（2048∶2187）和林马半音（243∶256）对于这里的移调十分不利。当然如果加上六律，这个主要音阶就能十分精确地移调12次。

三弦1∶8　二胡1∶10[3]

明朝的朱载堉看到这种乐制太难、太复杂，于1559年决定把八度简单地划分为12等分，以便于移调和实际演奏。他通过律管的长度和管径的大小极其精确地求取了平均律中十二律的调律法，以至法国学者库朗（M. Courant）在其著作《中国和朝鲜》（Chine et Coree）中对之发出惊叹："他所计算的数字（精确已极）不能再指望其更为精确……三百多年来，物理学家对书中所有详细实验，仍不乏兴趣。"

① 译者注：依上下文看，此处的"非平均律"似应为"近似的平均律"，但此处原文为"ungleichschwebende Temperatur"，故仍译为"非平均律"。

② 译者注：此处的"移调"原文为"transponieren"，王光祈在《短文》中写为"换调"。

③ 译者注：此处原稿有图，现略。

无论从何种角度看，这种律制与欧洲魏克迈斯特[①]于1691年使用的律制是相同的。当然不得不说，中国人更愿意选择12纯五度或四度这种最古老的律制，而朱载堉律中的五度不纯。

音阶：中国最古老的音阶仅有五声。也就是说，为得到该音阶，人们只使用4个五度和四度音程如：c、g、d、a、e。

宫	c	
		8比9
商	d	
角	e	8比9
徵	g	243比288
羽	a	8比9
宫	c	243比288

所以，这一音阶含3个全音和2个小二度。它没有半音。它被称作宫调式，因为它有作为主音的宫，所以是主要调式。只要把这些音分别置于一个调式的开始，就能由此引出其余4个次要调式，三度的位置因而会有变化：

1.c d e ～ ～ g a ～ ～ c ＝ 宫
2.d e ～ ～ g a ～ ～ c d ＝ 商
3.e ～ ～ g a ～ ～ c d e ＝ 角
4.g a ～ ～ c d e ～ ～ g ＝ 徵
5.a ～ ～ c d e ～ ～ g a ＝ 羽

这里，可以看到，在不同的三度位置（～ ～）有不同的调。

因为这5种调式可各移12次，所以，在中国也就有了60调。

除了可追溯至最古老时代的这种五声音阶外，中国还有一种七声音阶，它源自周代（前1122—前255年）。该音阶也是按五度和四度方式构成，如c、g、d、a、e、b、#f。

如果按音高的顺序加以排列，就能得到宫调式，它是七声音阶的主要调式，用下述

① 译者注：魏克迈斯特（Andrews Werckmeister，1645—1706），德国音乐理论家、管风琴家。据德国音乐学家泽格（Hoist Seeger，1926— ）称，“长久以来，人们一般认为是17世纪的A. 魏克迈斯特‘发明’了十二平均律”，其实不能称“他是十二平均律的创建者”，因为法国数学家、自然哲学家和宗教学家梅森（Marin Meisenne，1588—1648）“在1637年就对之作有现代的描述和推荐”，但魏克迈斯特“为十二平均律在德国的传播作出了重要贡献”。（见泽格编《音乐词典·人物卷》〔Musiklexikon，Personen〕A—Z，S. 518，836，1981年莱比锡版。）此外，同是这位泽格在其1984年与人合作的著作中称，A. 施利克（Arnold Schlick，1455—1525，德国管风琴家、作曲家）是“于1511年首次提出使用平均处理方法之人”。详见金经言译：《西洋交响音乐入门》（Mathias Rank and Hoist Seeger：Eine Einführung in die klassische Orchestermusik，Berlin 1984），中国文联出版公司1987年北京版。在此提供这一信息，仅为引起相关学者的注意，因为平均律究竟在何时提出，在学术界具有极为重要的意义。

方法就能引出其他各调式：

宫	c	8 比 9
商	d	
角	e	8 比 9
变徵	$^{\#}$f	8 比 9
徵	g	243 比 256
羽	a	8 比 9
变宫	b	8 比 9
宫	c	243 比 256

所以，这种调式包含两个半音音步，即$^{\#}$f－g 和 b－c。除了三全音程，其结构完全类似于欧洲的大调式。但中国人却恰恰非常习惯这种三全音程，以至如果他们想唱欧洲调式，在一段时间的练习后，就会用全音 e－$^{\#}$f 代替 e－f。

完全像希腊的多利亚、利地亚和弗里吉亚等调式一样，如果让这里的每一音处于各调式的开始，那么这种七声音阶也还有 6 个次要调式。这 7 种调式也可各移 12 次，因而也就有了 84 调。五声音阶在更早些的文献中已有述及，而七声音阶则在上面提到过的《国语》中才有论述。关于移调，在源自公元前 2 世纪的古老文献《礼记》中有这样记载："十二管还相为宫也。"目前，七声音阶更多地流传于北方，而南方则更多地流行五声音阶。

二、乐器和乐队

中国乐器分为两类：一类是雅乐器，这类乐器古已有之，并已被引进寺庙乐队；一类是俗乐器，这类乐器大多来自境外，寺庙乐队不使用它们。

两类乐器共约 200 种之多。下面只能介绍几种雅乐器，它们或在声学上，或在历史上，能让人产生兴趣。

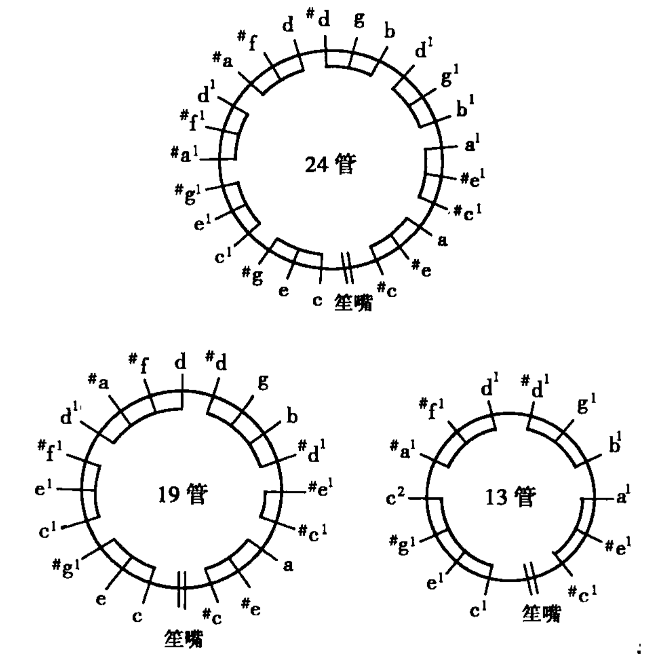
弦乐器中，有两种古老的齐特琴类乐器，琴和瑟。颛顼帝（前 2255 年）时期，琴仅有五弦，到了周朝，增加到七弦。弦的定音各不相同，当然主要有两种形式：G、A、c、d、e、g、a 或 c、d、e、$^{\#}$f、g、a、b。在琴面近第一弦的外侧有 13 个圆形标志，称为徽，其排列顺序如下：

徽：	空弦	13	12	11	10	9	8
弦长：	1	7/8	5/6	4/5	3/4	2/3	3/5
徽：	7	6	5	4	3	2	1
弦长：	1/2	2/5	1/3	1/4	1/5	1/6	1/8

所以，纯八度和双八度分别在第 7 和第 4 徽上，纯五度和十二度分别在第 9 和第 5 徽上。此外，分别在第 12、第 11、第 8 徽上的小三度、大三度、四度和大六度也都很纯。不久前曾出土了一张青铜琴。从琴身文字和制琴材料可看出，此琴出自周朝中叶(约前 700 年)。与琴相同，瑟也十分古老。最早它有 50 弦，后改为 25 弦，每弦下各有可移动的柱。弦的定音也各不相同。据《文献通考》(13 世纪）称，瑟有两个八度（带半音)。瑟是琴的伴奏乐器。孔子（生于前 551 年）收集的中国最古老的民歌集《诗经》，多次提到琴瑟这两件乐器。中国人常常用这两件乐器来比喻美满和谐的婚姻。

笙　1∶5①

在管乐器中，竽或者笙有着重要地位，这在《诗经》中也时有提及。笙有 36、24、19 或 13 竹管，带有“起决定性作用的簧片”，这也是欧洲风琴簧片的范本。据朱载堉的著作称，4 管、19 管和 13 管的笙，其定音分别如下：



我们看到，在吹口两侧总是增三和弦，如 c、e、g；#c、#e、a 等。这里，右侧的

① 此处原稿有图，现略。

各音比左侧的各音要高半音，从而构成了半音音阶。笙是多声性的，所以，在唐初（约公元7世纪时），人们为它创建了一门和声学。

打击乐器在中国尤为发达，正如我们所看到的，各种鼓就有40余种！各种大型的钟、磬也自古闻名于世。

奚琴和胡琴等擦弦乐器虽在中古时期就已有使用，但它们不得出现在寺庙乐队之中，因为它们源于国外，也许来自阿拉伯国家。

古代乐队的编制各不相同，各按乐队主人的地位而定，如皇帝、王侯和大臣的乐队各有等级。周代侯爵的乐队大约有40位乐师，指挥、歌唱者、弦乐器和木质打击乐器演奏者在堂上表演，而管乐器和其它打击乐器演奏者则在堂下表演。唐朝时，乐队分为立部和坐部两类，立部包括八部，在堂下表演，坐部包括六部，在堂上表演。

唐朝的宫廷乐队吸收了大量外来乐器，从而使乐队的规模增至五六百人之多。当时，有许多日本学生来华学习音乐，学成后又带着中国的乐器和作品回国。日本人十分尊崇中国的乐器和作品，以至于今天的日本皇宫仍然保留着一支中国乐队，每逢日本天皇加冕庆典，这支（编制当然很差的）乐队就要演奏唐太宗（627—650）的《太平乐》。

三、音乐创作

1. 歌曲创作 孔子从当时大量的（约有3000多首）民歌中，只挑选了300首他认为优秀的歌曲编辑成书，传给了后世。其中的第一部分在施特劳斯的《诗经》译本中称“全国流行的歌曲”，共包括来自15个诸侯国的160首抒情民歌，全部采用角调式（小调式）创作；第二部分，施特劳斯称“小型节庆歌曲”，共74首，用徵调式（大调式）创作，是些历史叙事歌曲；第三部分共31首，是用宫调式创作的“大型节庆歌曲”；第四部分共计31首并另加4首，是用羽调式创作的祭祀颂歌。[①] 这里的300首歌曲源自周朝，另外附上的5首源自商朝（前1783至前1122年），它们用了在周朝不受欢迎的商调式。

这305首民歌的全部唱词保留至今，而绝大部分曲子却丧失殆尽。生活在13世纪的熊朋来完成的《瑟谱》，保留了《诗经》中的12首古老曲调，它们源自古代，并经唐

---

① 译者注：这里所说的四个部分即《诗经》的“风”、“小雅”、“大雅”和“颂”。

代流传了下来。此外，熊朋来自己还为《诗经》歌曲谱写了 17 首曲调。后来，我们又在吕楠（1537 年前后）和朱载堉的著作中发现了几十首《诗经》的乐曲。1789 年，清高宗（即乾隆帝——译注）又让乐师为《诗经》的所有歌曲重新谱了曲，总计 311 首歌曲（高宗自己又加进了 6 首）和 1555 条乐队声部（311 首歌曲的每一首都有 5 条不同的器乐声部）。

琵琶 1∶10[①]

此外，在中国诗歌极为昌盛的唐代，又有乐师谱写了大量新歌曲。如果说，当时有一位著名诗人在早上创作了一首新诗，那么到了晚上就有人为之谱曲了。

2. **音乐戏剧** 有文字记载的中国音乐戏剧肇始于大约公元后六世纪的《代面》。一位来自北方的王子，长得像少女一样美丽温柔，以至与其战斗的敌人都不怕他。为此，他戴了副令人惊恐的面具，并赢得了胜利。他的同代人把这一故事编成了歌舞戏。

但只是到了元朝（1277—1368）才有了典范性的音乐戏剧，这就是所谓的“杂剧”。按明初（1370 年前后）宁献王（Ning Hiän Wang）的说法，当时曾有杂剧 535 部。每剧有四折。每折由多个唱段组成，但必须用同一宫调，其形式有点像组曲（Suite）。在各唱段间插有对白，一折戏的全部唱段只能由一位演员承担，相反，对白可由不同的演员加以表演。

当中国北方在发展以上戏剧形式时，在南方也同时形成了另一种戏剧形式，它就是所谓的南戏。南戏不再局限于每部四折，而可以延展至几十折，在每折中也允许出现不同的宫调，而且，不同的演员各有自己的独唱或合唱声部。南戏的形式因此变得更自由了。遗憾的是，目前仅留存有 5 部南戏。

1530 年前后，著名音乐家魏良辅用一种已经十分完善、但带着其特有风格的戏曲形式——昆曲，创作了《浣纱记》（脚本由著名戏剧作家梁伯龙作）。昆曲这一剧种统治各地舞台达 300 多年之久（1530 年至 1860 年）。

1840 年，鸦片战争爆发。中国开始了一个黑暗时期。此时的昆曲日趋衰落。不久从 1849 年至 1866 年，又兴起了太平天国运动。由于连年战乱，中国人对昆曲婉转华丽的风格和深奥典雅的唱词已完全失去兴趣，他们所喜欢的戏曲，其音乐要高亢激越，唱词则要简明易懂。因而又出现了新的风格，这就是所谓的二黄和梆子，这两种戏曲形式至今统治着各地舞台。

二黄形成于中原一带，而梆子则形成于北方。如果说昆曲的词曲是由一些著名的作曲家和剧作家创作，那么二黄和梆子则由一些才华出众的表演艺术家自行编创。此外，

① 译者注：此处原稿有图，现略。

昆曲以曲笛伴奏，而二黄和梆子则用弓弦乐器（胡琴）伴奏。二黄和梆子因其简明易懂的特点，因其弓弦乐器的出色伴奏，而完全排挤了昆曲，这也是很好解释的现象。这两种戏曲至今仍在上演的曲目达几百种之多。

3. **器乐曲** 古代器乐曲由弦乐器琴组成，例如著名的乐曲有《渔樵问答》、《平沙落雁》和《高山》等。《高山》相传源于公元四世纪。每首乐曲都有几个段落，它们大多限于某一调，当然也有例外。乐曲的标题与其涉及的内容相吻合，所以琴曲有点像标题音乐。

此外，唐代还有许多大曲，如《太平乐》和《越殿乐》等。多年前，有位日本音乐家用五线谱记写了《越殿乐》，美国音乐家艾兴海姆[①]率芝加哥交响乐团上演了这部作品，并大获成功。

四、中国音乐之理想

以礼乐代法律宗教 如果说法律和宗教在欧洲国民的内外生活中曾发挥过重要作用的话，那这两者自古就受到中国人的强烈抨击。中国的伟大圣贤孔子认为每个人都有良知（良心）。而只有良知得到教化，每个人才能约束自己。如果人只是敬畏国家的刑法和苍天的惩罚，那为时已晚。孔子用礼乐作为国民教育的基础来代替法律和宗教。礼应规范人的外部关系，但不能通过诸如国家权力机构来实施，而应通过自己的良知，即自省来自我规范。而乐则应平衡人的内心生活，不能通过诸如敬畏上帝来实施，而应通过献身于音乐的安慰作用来实现。

数千年来，孔子的世界观始终占有统治地位。所以，这一世界观也是中国音乐的建设性因素和基本思想。孔子所关注的思想就是：借助音乐来培养中国人的性格，从而使他们能与周围的人们以及自然非常谐和地共同生活。

因为有了这一学说，所以中国在数千年间没有发生宗教战争，没有权力崇拜。因而，中国是惟一的一个至今仍然根植于自己独特文化传统的、有着四万万人口的文明古国，而且，尽管时有内战，但她仍保持着文化的统一和共生。

乐者所以安静神经非用以刺激神经 伟大的中国哲学家老子（前 604 年）曾在其著

① 译者注：艾兴海姆（Henry Eichheim，1870—1942），美国小提琴家、指挥家和作曲家。

名的《道德经》一书中提到："五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽。"所以照老子的看法，凡刺激感官的东西，皆应屏弃。相反，孔子认为，不应轻易回避人的各种享乐，但不应过度。所以，他的主要学说是"中庸"，它在中国占统治地位达数千年之久。

月琴 1∶5[①]

孔子曾遍游整个中国（当时中国有许多诸侯国，其情形完全像现在的欧洲），并收集各地民歌。他从中选出了300首歌曲作为音乐的范例。舜帝的音乐被孔子称作"尽美矣，又尽善也"；这种音乐所产生的作用，能使孔子在聆听之后三月而不知肉味。而武王（前1122—前1115年）的音乐则"尽美矣，未尽善也"，因为它更多的是战争气息，而不是和平气息。一天，子路给孔子演奏一种军乐，孔子责之曰："由之瑟奚为于丘之门！"[②]

孔子对"善"的喜好，对中国后世的音乐发展产生了巨大的影响。中国的古典音乐，无论是庙堂吟诵、节庆歌咏，还是舞蹈音乐都十分庄重严肃。舞蹈形式更多是象征性的。因而抬起双手表示"孝"，而双脚的某一特定位置则象征性地表示"忠"，如此等等。

所以，在一定程度上说，中国音乐并不怎么好听，至少对欧洲听众是如此。当然，中国人保持了健全的神经。欧洲人患精神疾病的要比中国人多得多。即使在著名的作曲家中，就有不少耳疾患者和精神病患者，如重听的有贝多芬和法兰茨（Franz），精神病患者有舒曼、斯美塔那和沃尔夫（Wolf），英年早逝者有莫扎特、舒伯特、韦伯、门德尔松、尼古莱（Nicolai）、肖邦和比捷等。音乐的过度刺激是否也是这类疾患的部分原因？对欧洲人而言，这并非是个无足轻重的问题。

以上所述涉及了中国古典音乐的传统思想。当今的政治动乱和粗俗音乐仅是目前这段黑暗时期的特征。随着1911年辛亥革命的爆发，全国各地都已引人注目地出现了文艺复兴运动，它也已经波及到了音乐领域。

---

① 译者注：此处原稿有图，现略。

② 译者注：语出《论语》，孔子不满子路弹瑟，但并未涉及军乐。

论中国记谱法[①]

翻译：金经言

一、现存的乐谱

中国现有的记谱法是从11世纪起（也许还要早得多）逐渐发展形成的。与欧洲的现代记谱法相比，中国的记谱法要原始许多，但相对于欧洲16世纪前后还使用的、德国学者现在还在千辛万苦费力研究的有量记谱法（Mensuralnotierung），它又显得明确得多。

在讨论中国记谱法之前，我们先来看看现有的乐谱。

《诗经》是中国最古老的民歌宝库，由孔子（前551年）收集，共包括了305首歌

① 《论中国记谱法》原以德文发表于《Sinica》（《汉学》，法兰克福）1928年的第3/4期合集的双月刊，2004年金经言将其翻译为中文，并与所译王光祈的另一篇德文文章《论中国音乐》一起发表于当年第四期《中国音乐学》（北京），本《文集》所采用即为此版本。

原文末有译者注：这两篇文章（编者按：指本文及上文《论中国音乐》）是我们最近发现的王光祈在德期间用德文写成的论文，第一篇《论中国音乐》的原文题目为"Über die chinesische Musik"，1927年发表在德国法兰克福的《汉学》（Sinica）杂志第二期。1928年6月，王光祈在国内《中华教育界》第十七卷第六期上发表了《中国音乐短史》一文（下称《短文》），他在文中强调，此文译自上述"Über die chinesische Musik"。现就内容而言，二者并不完全相同。第二篇《论中国记谱法》的原标题为"Über die chinesischen Notenschriften"。原文最早发表在德国的《汉学》（Sinica）杂志（法兰克福，1928年刊，第110至123页）。两文复印件由中国留德学者代百生先生提供。此外，在两文的翻译过程中，得到了冯文慈先生的热情帮助和指导，在此向他和代百生先生表示衷心的感谢。

曲。遗憾的是，《诗经》的乐谱早已轶失。（原注：在古代中国，人们是在竹简上书写；到了公元前 5 世纪，丝绸被用作书写的材料；大约在公元 105 年前后，宫廷官员蔡伦发明了纸张〔见《后汉书》第 108 卷〕[①]。因为书写问题对我们十分重要，所以建议读者参阅卡特的新著《中国发明的印刷术及其西渐》〔Th. F. Carter: The Invention of Printing in China and its Spread Westward，纽约 1925 年版〕。）所以，就产生了这样一个问题，最早的旋律是随唱词一起记录的，还是仅仅口传心授的。反正我们在班固（卒于公元 92 年）的《汉书》的篇目中只见到《诗经》的唱词，没有乐谱。

对此，该篇目用以下方式记录了这样四部书。（原注：《汉书》卷三十，第 36 页。）

1. 河南周歌诗七篇；2. 河南周歌声曲折七篇；3. 周谣歌诗七十五篇；4. 周谣歌诗诗声曲折七十五篇。

所谓的 2 和 4 两种“曲折”显然是 1 和 3 两种唱词的乐谱。所以在中国，至迟在史学家班固时代就已有了记谱法。

就现存最古老的记谱法而言，我们知道的仍然很少，而且所能确定的时间是在 12 世纪。我们在哲学家朱熹（1130—1200）的《仪礼传经通解》一书中能见到最古老的乐谱。它包括 12 首诗经曲调。这些曲调虽然源于更早的年代，但在唐朝经常演出。传承由学者赵彦肃（1170 年前后）完成。但源头在朱熹。所以，这些乐谱由 12 世纪的学者传承了下来。

但是，我们在此必须注意，除了上面提到的中国古籍文献外，目前还存有唐朝的其他乐谱。唐朝曾有大量日本留学生来中国学习音乐，他们完成学业后，把中国的乐器和乐谱带回了日本。日本人非常尊崇中国的乐器和乐谱，以致日本皇宫至今有一支中国乐队。源自唐朝的中国音乐作品的原谱，至今仍然得到很好的保存。当然，这批乐谱经日本宫廷乐官的不断传抄，大多已经很旧，因为他们（原注：所有日本宫廷乐官的名字中都有汉语的“秦”字〔日语发音为“Hata”〕，因为日本人早先称中国为“秦”〔中国的秦朝在日本十分有名〕。可参见日本著名音乐学家田边尚雄的讲演《中国古代音乐之世界的价值》，刊印于《音乐界》，第四期，上海 1923 年版）一代又一代地从事着自己的职业，历千年而不间断。如果我们对这些乐谱加以考察，就一定能把这些最古老的乐谱追溯至公元 7 世纪初。

12 世纪时，著名词人、音乐家姜白石给我们留下了他自己创作的大量歌曲。当然，除此之外，还有不少源自这一时期的歌曲和器乐曲（如琴曲）。不过，至今无法确定这

---

① 译者注：此处王光祈未标所用版本，现查中华书局 1965 年版 1973 年第二次印刷本《后汉书》，“蔡伦”条列于卷七十八《宦者列传》中。

些作品的真实性和创作年代。

中国戏曲在元代（1277—1368）有了蓬勃发展，出现了大量有词有曲的作品。当著名戏曲音乐家魏良辅（1530 年前后）首创所谓的昆曲时，他对旧有的戏曲进行了改革和加工。他的追随者们继续了这样的改革和加工。我们也因此失去了魏良辅较早作品的音乐。此后，昆曲统治了中国舞台三百多年（1530—1860）。这类风格的戏曲（包括词、曲）现保存有数百部之多。《浣纱记》（魏良辅作曲）和《琵琶记》（魏良辅改编）要比欧洲的第一部歌剧佩里（Peri）的《达夫尼》还要早 60 年，这两部戏每部都有数百段带对白的唱段。所以，它们是研究中国古代戏曲的宝贵资料。

从 19 世纪中叶起，一种新的风格，即所谓的二黄和梆子把占据当时舞台的昆曲完全排挤出局。这两种至今得到上演的戏曲一直流传了数百年之久。即使我们对无数的佛曲和众多的艺术歌曲、器乐曲略而不谈，而仅仅涉及各种戏曲，那我们仔细研究中国的各种记谱法也是必要的和值得的。

二、记谱法的种类

我们首先可把中国的记谱法区划为新旧两类。《诗经》和寺庙唱诵的旋律用旧记谱法记录，而雅乐（原注：艺术歌曲和昆曲）和俗乐（二黄、梆子和民歌曲调）则用新法记录。此外，还有许多不同的符号记谱法，如古琴谱。不过，在这篇短文中，我们先不论述琴谱。我们把旧记谱法再分为两类，亦即五（后为七）阶名和十二律名。

五（后为七）阶名是（见文末例 2）：

阶名	音	音程比
宫	f	
		8 : 9
商	g	
		8 : 9
角	a	
		8 : 9
变徵	b	
		243 : 256
徵	c	
		8 : 9
羽	d	
		8 : 9
变宫	e	
		243 : 256
宫	f	

十二律名是（见文末例 1）：

律名	音	音程
黄钟	e'	
大吕	#c'	2048 : 2197(9律-大半音)
太簇	d'	243 : 256(9吕-小半音)
夹钟	#d'	2048 : 2187
姑洗	e'	243 : 256
仲吕	f'	2048 : 2187
蕤宾	#f'	243 : 256
林钟	g'	2048 : 2187
夷则	#g'	243 : 256
南吕	a'	2048 : 2187
无射	♭b'	243 : 256
应钟	b'	2048 : 2187
清黄	c^2	243 : 256
清大	#c^2	2048 : 2187
清太	d^2	243 : 256
清夹	#d^2	2048 : 2187

在上述二表中，音程的值按弦长（准）（原注：准是13弦的正律器，音乐理论家京房〔公元前40年前后〕创制，见《后汉书》卷十一[①]）以2∶3的关系加以计算，如果按管长（律）（原注：中国古代的律管，见笔者的文章《论中国音乐》〔Über die chinesischen Musik〕，载《汉学》〔Sinica，1927年度〕，第136页）计算，则因闭管的物理校正原理（原注：奇沃尔松：《声学》，第86页。〔O. D . Chwolson：Die Lehre von Schall，1919年 不伦瑞克版〕）而必有小小的偏差。尽管中国的音程与目前欧洲的12个半音的平均律（原注：在中国，十二平均律由伟大的音乐理论家朱载堉于1591年提出，也就是说，比欧洲的魏克迈斯特〔Andrews Werckmeister，1691〕提出十二平均律早了100年。当然，朱载堉的理论未能进入实践领域。请参见朱载堉1595年的《乐律全书》和库朗的《中国古典音乐史简论》〔Courant：Essai historique sur la musique classique des Chinois ，1913年巴黎，第91页〕）音体系并不叠合，但其间的偏差也并不很大，所以，我们可以从容地把中国乐谱转写为欧洲乐谱。

为了高八度的十二律，可把十二律名的第一字各与“清”（原注：有时，人们把“清”、“浊”两字只是用作阶名的升音和降音记号，如“清羽＝d”，或“浊羽＝♭d”。所

---

① 译者注：王光祈未标明所用版本，现查中华书局1965年版1973年第二次印刷本《后汉书》，“律准”条列于志第一中。

以，它们并不代表升或降一个八度）或“半”字（涉及管长）组合起来；而为了低八度的十二律，可把十二律名的第一字各与“浊”或“倍”字组合起来。

早在管子（公元前四世纪?）的著作中就已经提到了有特定 2∶3 比例的五阶名（原注：《管子》篇八）。而有其特定 2∶3 比例的十二律名，直至公元前三世纪的《吕氏春秋》才有涉及（原注：《吕氏春秋》，请参见威廉翻译的《吕氏春秋》一书的《音律》〔Die Tonarten〕章，第 69 页）。当然，在更为古老的文献如《国语》（原注：四世纪[①]的《国语》卷三，第 8—10 页）中，就已经出现了五阶名和十二律名，只是没有数学比例方面的说明。

在公元前 2 世纪的《淮南子》中，三全音和大七度这 2 级被称作“缪”和“合”（原注：《淮南子》，篇三）。但是后来，至迟在公元 3 世纪，人们把它们称作变徵和变宫。

我们也可把新记谱法分成两类：宋俗谱和工尺谱。这两种谱与上述旧谱比较就要简单得多。

宋俗谱（原注：张炎〔生于公元 1248 年〕的《词源》）（见文末例 3）只在宋朝（960—1277）年间使用。在目前存见的用这一记谱法记写的乐谱中，主要是宋朝的歌曲作品，如歌曲作曲家姜白石的作品（原注：12 世纪姜白石的《白石道人曲》）。所以，该记谱法并未广泛流行，我们在此也就略而不谈。

在中国记谱法中最为重要的一种是工尺谱，人们用它记写了大部分中国音乐（见文末例 4a，b，c）。目前，人们甚至为《诗经》曲调、寺庙唱诵（用旧记谱法传承下来）和古琴的符号谱都配上了工尺谱。所以，我们必须对此作深入研究。

工尺谱也许源自筚篥或笛子的符号谱。这两件乐器都有外国渊源，亦即都出自西北民族。尽管著名的音乐理论家凌廷堪（1740 年前后）（原注：凌廷堪〔1740 年前后〕的《燕乐考原》）认为，管子谱是由琵琶的符号谱（亦即公元 6 世纪时）发展而来，也尽管知名学者唐顺之（1580 年前后）指出（原注：唐顺之〔1580 年前后〕的《荆川稗编》），甚至应将管子谱推溯至公元前 3 世纪的作品《楚词》，但两位学者都未能为自己的说法提出足够的论据。相反，我们只是在宋朝的许多典籍中才能找到工尺谱。公元 1035 年，音乐学家 Li Dschao 曾经说过：“如果去掉了筚篥的‘五’（d）和‘六’（c）两个音，那么，就不会有胡人的曲调了。”[②] 后来，著名的音乐著述家陈旸在 1101 年前后也论述过筚篥的 10 个音（原注：陈旸的《乐书》）（筚篥有 9 个指孔），它们与工尺谱的 10 个谱字完全相符。因为在宋朝，筚篥总是为其它乐器给出标准音，犹如今天管弦乐队中的

① 译者注：此处原文为公元四世纪，显系笔误。

② 译者注：此处的“Li Dschao”疑为宋朝的李照，但译者无十分把握。此处引文仅为意译，出处未能查明。

双簧管，所以，我们可以设想，筚篥的记谱法也因此逐渐发展成了通用的记谱法了。

我在此列出目前通用的工尺谱，这是自音乐理论家沈括（卒于 1093 年）以来（原注：沈括的《梦溪笔谈》），人们记写并在此其间不断发展了的工尺谱（见文末例 4a）：

合	c’	下工	#g’
下四	#c’	工	a’
四	d’	下凡	♭b’
下一	#d’	凡	b’
一	e’	六	c^2
上	f’	下五	$\#c^2$
勾	#f’	五	d^2
尺	g’	紧五	$\#d^2$

添加的字是“下”和“紧”。

可稍稍加长各字右下角的笔画，以示低八度的各音（见文末例 4b）。但各字的读音照旧。而用另外四字（六、下五、五、紧五）来表示高八度的四音（c^2，$\#c^2$，d^2，$\#d^2$），读音自然也不相同。e^2 音用另外的字表示，但读音同 e’。从 f^2 起，则在字的左侧加单人旁（见文末例 4c），但其读音照旧。因为中国音乐是自然音阶的，所以实际上人们只使用上（f）、尺（g）、工（a）、凡（b）、合（c’）、四（d’）、一（e’）、上（f’）、尺（g’）、工（a’）、凡（b’）、六（c^2）、五（d^2）、乙（e^2）、仩（f^2）、伬（g^2）、仜（a^2）。

三、节拍

《诗经》曲调和寺庙唱诵都只有固定的音高，没有记写任何音长，也就是说，只记写了不同的律名，没有任何节拍符号。如果我们把这样的曲调转记为五线谱，就不得不以相同长的音符（不是二分音符就是四分音符）来记写。这就完全像欧洲的素歌（Choral，一译“众赞歌”）。

寺庙唱诵和《诗经》曲调大多是 16 字（言，即 16 音节）为一长句。前 8 言为上句，后 8 言为下句。所以我们要用双数节拍记写。一字只有一音，音符一般在相应汉字的下方（见文末例 21）。音符或由律名（见文末例 1）或由阶名（见文末例 2）组成。如果用律名记写音符，那就用律名的两个汉字或仅用一字（亦即用前面一字，如黄、大

等）。当然，如果音符是高八度，就必须用两个汉字记写，如清黄、清大等。

如果在汉字下面，除了歌唱声部还有其他音符，那这是乐器伴奏声部，它们大多与歌唱声部为五度、四度、同度或八度关系，并常被处理成琶音。
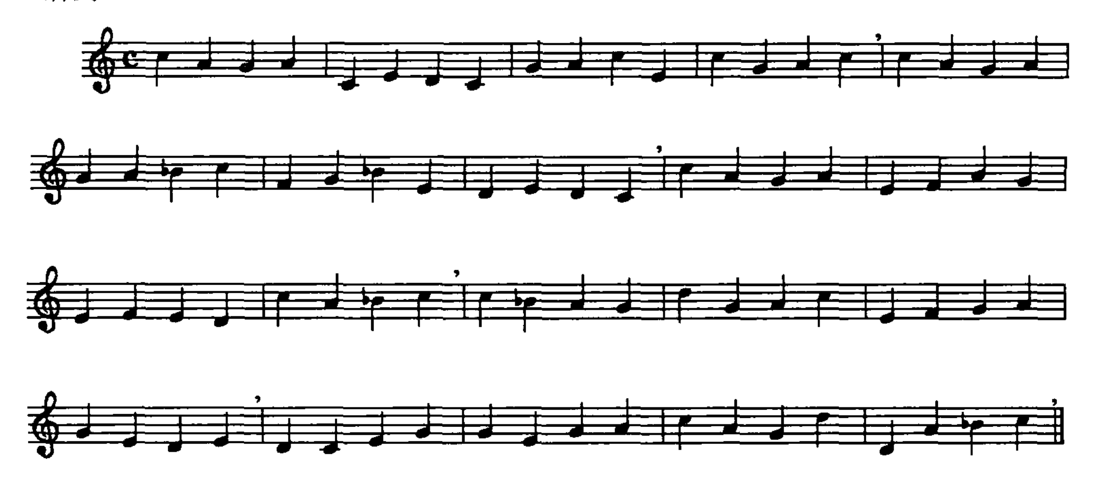
下面我用欧洲记谱法转记了《诗经》中第一首歌曲的曲调，并附上了里夏德・威廉（Richard Wilhelm）教授所译的歌词（曲调由朱熹〔1130—1200〕留传下来）。

关雎（约公元前 1200 年）

关关雎鸠，在河之洲。
窈窕淑女，君子好逑。
参差荇菜，左右流之。
窈窕淑女，寤寐求之。
求之不得，寤寐思服。
悠哉悠哉，辗转反侧。
参差荇菜，左右采之。
窈窕淑女，琴瑟友之。
参差荇菜，左右芼之。
窈窕淑女，钟鼓乐之。

读者可在《音乐百科全书》(Encyclopdie de la musikque，Lavinoc 第 128—129 页）中找到此歌。

谱例：



该曲调的调式为商调，也就是古希腊的副弗里季亚调式，或是教会的混合里第亚调式。我以为，此曲绝非源自周朝初年（约公元前 1122 年）：第一，音阶已是七声，这在《国语》（出自公元前四世纪）一书中才被提及，其数学关系直到《淮南子》（出自公元

前二世纪）一书中才得到详细论述；第二，就传统而言，在周朝时人们非常不喜欢“商调式”。所以说，该曲调肯定是后来的创作，当然，至迟也应在朱熹时代，所以此曲也应非常古老了。

尽管直到词人张炎（1248—?）和作曲家魏良辅（1530年前后）才对节拍形式及其使用方式作出了较为详细的解释，但我们当然不能因此断言，中国所有古代曲调完全像欧洲的素歌都是用相同长度的音符来演奏的。应该说，中国的古代曲调，亦即器乐曲，其每首曲调的音符肯定都有各不相同的长度，只是由表演者口传心授（不是用书面形式传承）而已。当这一戏曲高度发展后，引进不同的节拍符号就显得极为必要了。我们在此论述的这些目前通用的节拍符号是《纳书楹曲谱》（原注：叶广明编订《纳书楹曲谱》〔1792 印行〕）的编订者叶广明于18世纪末叶确定的。在叶广明之前，有些节拍符号不是这样的，我们在此当然不再细述。

因为在中国记谱法中没有小节线，所以在一小节中就要用不同的节拍符号。中国音乐中，$\frac{4}{4}$拍最为常用，$\frac{2}{4}$拍次之。唐宋年间（618—1277），人们也许使用$\frac{3}{4}$和$\frac{6}{4}$拍（原注：张炎《词源》），但目前我们很难找到这些节拍。如果是一板三眼，人们只用4种节拍符号（见文末例5：1a、2a、3a、4a）。其规则如下：

1种节拍符号代表1个音＝1个四分音符，

1种节拍符号代表2个音＝2个八分音符，

1种节拍符号代表4个音＝4个十六分音符，

2种节拍符号代表1个音＝1个二分音符，

3种节拍符号代表1个音＝1个附点二分音符。

（见文末例6）

如果一种节拍符号有三个音，那这三个音要么是三连音，要么是一个八分音符加两个十六分音符，要么是两个十六分音符加一个八分音符。

当然，谱面上并没有特别标明对之应该如何区分，这一切都留给了表演者来决定。但是，这四种节拍符号只能用于某音的开始；某保持音中间则必须用另外四种节拍符号（见文末例5：1b、2b、3b、4b）。该音要一直保持到代表下一音的节拍符号出现为止（见文末例7）。

如果某保持音不仅有一种，而是先后有多种这样的节拍符号，那它要等所有节拍符号过去后才能停止（见文末例8）。

如果在两种节拍符号（保持音与下一音）之间还有其它音，那该保持音自然应停止得稍早些，以便插人音有足够的时间进行表演（见文末例9）。

不管怎么说，各按节拍符号处于某音的开始或中间，

1a 或 1b 总是小节的第一部分

2a 或 2b 总是小节的第二部分

3a 或 3b 总是小节的第三部分

4a 或 4b 总是小节的第四部分

所以，在一首乐曲中，小节可由

1a、2b、3a、4a

或 1b、2a、3a、4b

或 1a、2a、3a、4b

等组成。所以，我们始终可以把 1a 或 1b 看作小节的第一部分。

我们在乐谱中也还常常能看到 1c，1d，1e（见文末例 5）这类节拍符号，而不是 1a 和 1b。1c 用于某音的结尾；也就是某保持音直接置于此前；接着，亦即在小节第一部分，有一短休止（见文末例 10）。该休止可以是四分休止、八分休止或十六分休止，各按在接着的节拍符号前，亦即在小节的第二部分前，是否还有其它乐音而定（见文末例 11）。

如果节拍符号 1c 还带有 2b，那么 1c 就不再表示休止，而完全与 1a 相同：这样，该保持音就不能再被中断（见文末例 12）。

1a，1b 和 1c 这三个节拍符号称正板，它们总是在小节线之后，这在上面已经述及。2a（或 2b）、3a（或 3b）和 4a（或 4b）这三个节拍符号分别称首眼（头眼）、中眼和末眼，并总是处于小节的第二、第三和第四部分。

如果想把某音段延长一倍，就把原来的 4/4 拍改成 8/4 拍，表示小节的第五部分用一个特殊的节拍符号，就是 1d 和 1e（见文末例 5）；可用表示小节第二、第三和第四部分的符号来表示小节的第六、第七和第八部分。

1d 和 1e 这两种节拍符号称赠板。1d 被记写在一音的开始，亦即完全像 1a；相反，1e 则被记写在一音的中间，亦即完全像 1b。就我们的转记而言，可放心地把$\frac{8}{4}$拍记写为两个$\frac{4}{4}$拍，因为这样的$\frac{8}{4}$拍并不常用；而且，当今的中国乐师也确实将之视为两个$\frac{2}{4}$拍。如果是$\frac{1}{4}$拍形式（一板一眼），那就只需要一小节中的两种节拍符号 1a（或 1b 或 1e）和 3a（或 3b）。如果节拍形式是所谓的急曲（或称流水板），那就只需要一小节中的一种节拍符号 1a（或 1b 或 1c）。还有一种节拍形式，这就是所谓的散板。只有在每段唱词的最后，用节拍符号 1c 来标记散板。此时，乐曲的节奏就完全由演唱者决定。

此外我们还须注意，在乐谱中，某乐段的开始处往往并不标写任何节拍符号（其节奏完全由演唱者决定）；有时，在某乐段之间，节拍形式也会有所变化。

这里，我用欧洲记谱法转记了南戏《琵琶记》中的一个唱腔。该戏形成于 14 世纪。剧本由高明（1345 年进士）所作。音乐是否也由高明或其同代人所作，已不详。可以

肯定的是，魏良辅（1530 年前后）对此剧做过加工。

剧本以文人蔡邕（133—192）的生平为主题。蔡邕赴京应试，离别了年已八旬的双亲和成婚仅两月的年轻妻子赵五娘。他在京城中了状元，并极受宰相的赏识，以致宰相逼其与自己的女儿成婚。在宰相的压力下，蔡邕被招为女婿，但他仍然念念不忘家乡年迈的父母和元配夫人。当时，他的家乡适逢饥荒凶年，赵五娘等着丈夫归来。她没钱买粮来养活公婆和自己。即使有了些许稻米，她也让公婆吃饭，自己吃糠。在中国，糠是用来喂牲畜的。

有一天，二老终于发现了此事，也要吃糠，想以此分担儿媳的苦痛。赵五娘意欲劝阻，而婆婆终究还是找到了一团糠，并咽了下去，却因此噎死了。当赵五娘在一位好心的老邻居的帮助下，刚刚安葬了婆婆，公公也死了。她只得硬着头皮，再到邻居家，剪下自己美丽的头发卖掉，才安葬了公公。此时，她已是孤身一人，便背上琵琶，一路行乞，进京寻找丈夫。她还描了二老的画像，随身携带。沿途仅靠卖唱孝歌糊口。

进京后的某日，赵五娘遇见带着大批侍从穿过大街的丈夫。当然，此时俩人早已互不相识。在人流的拥挤下，赵五娘把二老的画像丢失了。但她觉得，画像是让那位显贵的一名侍从拣走了。当她得知了这位显贵就是自己丈夫后，就决心要见他。赵五娘先见了丈夫的新夫人，但并未说出自己的真姓实名。最后，新夫人还是察觉了她是丈夫的元配夫人，便领她见了他。

蔡邕在屋里看着在街上拣来的画像，想起了自己的父母，他愁肠满腹。此时，他的元配夫人走进屋来，重逢的喜悦无以言表。宰相——第二位夫人的父亲——终于允许他重返故里。

该戏的题材是儿媳对公婆的孝心。在中国，这种孝心被视为已婚妇女最崇高的德行。否则，儿媳要与丈夫的祖父母、父母、叔伯、兄弟共同生活在一个宅院里的这种庞大的家族体系是不可能维系数千年之久的。当明朝的第一位皇帝太祖（1368－1399）看了这出戏后说到："五经、四书、布、帛、菽、粟也，家家皆有；高明《琵琶记》，如山珍，海错，富贵家不可无。"[①] 这里附上的乐曲是该剧第十九出名为《吃糠》的一个唱段，由四段组成。四段旋律的结构完全相同，但各旋律的音程和节奏互有变化。所以，这是一种变奏形式。因篇幅所限，这里用欧洲记谱法和德语仅转记第一段的词曲。旋律当然还要继续下去的。我们在此还要对中国的诗词结构稍作解释，因为曲调在很大程度上取决于唱词。最古老的半句结构大多是四音节的，亦即由四个字（四言）组成，如上面已经提及的《诗经》。在所谓的八代时期（前 206 年至公元 618 年），五音节（五言）

① 译者注：引文见张庚、郭汉城《中国戏曲通史》，中国戏剧出版社 1980：295。

的半句结构占主导地位，而在唐朝（618—907），七音节（七言）的半句结构则居统治地位。上述诸种结构都是严格对称的。在宋朝（960—1277），诗歌形式发展成了所谓的"词"，这时，人们放弃了对称原则；当然，宋词仍然是可唱的。当元朝（1277—1368）的戏曲在其发展形成时，人们把所谓的"曲"引入其中。如果说在元剧中没能经常出现一些韵文（Reime），那人们就会觉得，几乎没有听到散曲（Prosa）。在下面转记的旋律中，我按唱词结构进行了分句（见文末例22）。

《吃糠》（赵五娘唱）

呕得我肝肠痛，珠泪垂。喉咙尚兀自牢嘒住。
（糠吓）你遭砻，被舂杵，筛来簸扬。
你吃尽空持，好似奴家身狼狈，千辛万苦皆经历。
苦人吃苦味，两苦相逢，可知道欲吞不去？

四、装饰音

当欧洲人基于音乐方面的考虑，有意把辅音，有时也把元音演唱得并不十分清晰时（原注：容凯尔的《音乐声学大纲》〔Grundriss der musikalischen Akustik von Jonquiere〕第267页），中国人却极为注重咬字吐词的清晰性。所谓的"昆派"无非就是正确读字的一种训练而已。

众所周知，汉字字调有四种，即平、上、去、入四声。

因为演员要非常准确地演唱出这四声，所以人们就为这每一声挑选了一些特定的音程作为最合适的音程，它们是（原注：王季烈的《集成曲谱》，1926年上海版，玉集，卷一，第17—19页）：

大二度音程，如 e d，f g，g a，或者单音，如 d，g，a，用于平声；

上行音程，如 a e d，g a c'，用于上声；

下行音程，如 d' c' a g，g f d c，用于去声。

当然还有许多与此不相吻合的现象，我们在此将不再细述。

南昆用于入声的音程与北昆用于平声的音程完全一样，各按平、上、去三声的音程而定。因为中国人把与短元音结合的字音或以辅音结尾的字音称作入声，所以如果把这

样的字音配上较长的音符或多个音符，它们就不再会很短。因而在中国有这样说法："说话时有入声，而演唱时则无入声"。这也就是说，入声在演唱时转到其他声调上了。

我们现在再谈谈乐谱翻译的技术问题。先谈后倚音记号，再说顿音、颤音和分句等记号。

如果一乐音的右下角下还有一个较小的音（见文末例 13 和 14），那它就是第二音（称合）的后倚音。因为第二音应有上行音程，所以旋律首先要借助后倚音下行，然后再上行；因而，该后倚音无非就是为上行做了准备。

如果一乐音的右下角下还有一小连线（见文末例 15 和 16），那它就是第三音（称合）的后倚音，因为第三音应有下行音程，所以旋律首先要借助后倚音上行，然后再下行；因而，该后倚音无非就是为下行做了准备。

如果在一乐音下有一点（见文末例 17），那该乐音应被反复，当然时值要短；这也是一种后倚音（称 Tschan）[①]。

如果在一乐音下连着有三点（见文末例 18），那该乐音应被反复三次，就像是顿音（称叠）。乐音下的点（1、2 或 3）永远意指同一音的反复。时值由节拍符号确定。如果在一乐音的右下角下有一斜曲线（见文末例 19），那它是个颤音（称"擞"）。

如果在一乐音的左下角下有一直角（见文末例 20），那它是个分句符号。

由此可以看出，中国音乐是多么依赖于唱词。在中国，绘画和谱曲几乎是诗人专有的兼职。诗人并不掌握欧洲人概念中的作曲技法，但他常常能表达某种高雅的想法，这对于职业画家和职业音乐家而言，是很难企及的。

旧记谱法	例 1 律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄	清大	清太	清夹
	例 2 阶名	徵		羽		变宫	宫		商		角		变徵	徵		羽	
新记谱法	例 3 宋俗谱	△	(マ)	マ	㊀	一	ㄣ	ㄴ	人	⑦	㇇	(几)	八	ㄠ	(ㄅ)	ㄅ	(ㄅ)
	例 4a 工尺谱	合	下四	四	下一	一	上	勾	尺	下工	工	下凡	凡	六	下五	五	紧五
音高		c'	$^{\#}c'$	d'	$^{\#}d'$	e'	f'	$^{\#}f'$	g'	$^{\#}g'$	a'	$^{\flat}b'$	b'	c^2	$^{\#}c^2$	d^2	$^{\#}d^2$

① 译者注：此处的"Tschan"可能意指连腔中将二音连串起来的"串"字，因译者无十分把握，故此列出供参考。

例 4b 工尺谱（低八度）		例 4c 工尺谱（高八度）	
上	f	乙	e^2
尺	g	仕	f^2
工	a	伬	g^2
凡	b	仜	a^2

例 5　节拍符号

	a	♭b	c	d	e
1	▼	L	—	×	×|
2	●	L			
3	○	△			
4	ˎ	⅃			

中国音乐短史[①]

按此文系为今年八月德国佛朗克府所开之“国际音乐展览会”而作；原文系德文，曾登载于佛朗克府《中国学院杂志》之上；兹特译出，以就正于国内研究音乐之士。惟此文既系专为音乐早已普及之德国国民而作，故对于许多乐理常识不必再为详述。著者译此文时，虽曾略有增补说明，但律、调两章，恐仍不易看懂（指对于音乐一学未尝专门研究之人而言）。读者如欲完全了解，请参看拙著《东西乐制之研究》一书。民国十六年十一月七日王光祈识于柏林。

一、中国乐制之进化

（甲）律

（乙）调

二、中国乐器与乐队

（甲）乐器

（乙）乐队

三、中国音乐之作品

（甲）诗歌音乐

（乙）歌剧

（丙）乐器音乐

四、中国音乐之理想

① 《中国音乐短史》原载于《中华教育界》十七卷第六期（1928 年 6 月），本《文集》所采用的底本源自陈聆群于 1984 年编辑的《新见王光祈音乐论文集录》（未出版稿）。

（甲）以礼乐代法律宗教

（乙）乐者所以安静神经，非用以刺戟神经

一、中国乐制之进化

（甲）律

据中国古时传说，中国音乐系始于黄帝。黄帝令伶伦取竹于昆仑之阴，制为律管，名曰黄钟，是为中国早古之“模范音”（Normalton），更由黄钟律管以产生其余十一律管；其法系将长有九寸之黄钟律管，截去三分之一，所余六寸，即为林钟律管；由此所发之音适与黄钟一音相协（Konsonanz）。其后又将林钟律管，分为三分（每分计长二寸），然后再加上一分，共得八寸，即为太簇律管；由此所发之音，适与林钟一音相协。由黄钟生林钟，是为“三分损一法”（按即$\frac{2}{3}$）。由林钟生太簇，是为“三分益一法”（按即$\frac{4}{3}$）。两法轮流选用，即可求得十二律管长度。倘若我们假定黄钟一律，与西洋c^1律相合；则c^1之$\frac{2}{3}$应为“上五阶”（Oberquinte）g^1，是即林钟。复次，g^1之$\frac{4}{3}$应为“下四阶”（Unterquarte）d^1，是即太簇。如此类推下去，惟到第七次之时，不用“三分损一法”，而系再行连用一次“三分益一法”，以求大吕一律（cis^1）；否则大吕一律，势将超过一个“音级”（Oktave），而成为“半律大吕”（cis^2）矣。由此种“三分损益”方法所得之律管，是为c^1＝黄钟，g^1＝林钟，d^1＝太簇，a^1＝南吕，e^1＝姑洗，h^1＝应钟，fis^1＝蕤宾，cis^1＝大吕，gis^1＝夷则，dis^1＝夹钟，ais^1＝无射，eis^1＝仲吕。我们于此可以看出，中国古代乐制，适于古代希腊彼得果纳斯（Pythagoras）之乐律，完全相同。（按彼氏为希腊大哲学家，约与吾国孔子同时；其所定之乐制，为西洋现代乐制之祖。但该制是否彼氏自创，抑学自巴比伦或埃及等国，关于此问题之讨论，著者曾在《论音律》一文中述及，请参观之。）此即现代学者所称为“纯五阶乐制”者是也。关于中国十二律之名称及其次序，在《国语》一书之上，曾述及之。该书之成约在西历纪元前第四世纪左右。（请参阅《国语·周语下》）

至于2∶3及3∶4之法，为定律标准，见于中国传记最早者，当为《吕氏春秋》（《吕氏》原文为：三分所生，益之一分，以上生。三分所生，去其一分，以下生）。该

书系成于西历纪元前第三世纪。后此百年，复有历史大家司马迁于其所著《史记·律书》之中，曾将十二律管，依照产生次序，用分数式子，精确计算如下（请参阅《律书》原文“子一分，丑三分二”等等）：

（子）黄　钟　$c^1=1$

（丑）林　钟　$g^1=\frac{2}{3}$

（寅）太　簇　$d^1=\frac{8}{9}$ $(\frac{2}{3}\times\frac{4}{3})$

（卯）南　吕　$a^1=\frac{16}{27}$ $(\frac{8}{9}\times\frac{2}{3})$

（辰）姑　洗　$e^1=\frac{64}{81}$ $(\frac{16}{27}\times\frac{4}{3})$

（巳）应　钟　$h^1=\frac{128}{243}$ $(\frac{64}{81}\times\frac{2}{3})$

（午）蕤　宾　$fis^1=\frac{512}{729}$ $(\frac{128}{243}\times\frac{4}{3})$

（未）半律大吕　$cis^1=\frac{1024}{2187}$ $(\frac{512}{729}\times\frac{2}{3})$

（申）夷　则　$gis^1=\frac{4093}{6561}$ $(\frac{1024}{2187}\times\frac{4}{3})$

（酉）半律夹钟　$dis^2=\frac{8192}{19638}$ $(\frac{4096}{6561}\times\frac{2}{3})$

（戌）无　射　$ais^1=\frac{32768}{59049}$ $(\frac{8192}{19683}\times\frac{4}{3})$

（亥）半律仲吕　$eis^2=\frac{65536}{17714}$ $(\frac{32768}{59049}\times\frac{2}{3})$

但在第七次（未）之时，司马迁系用“三分损一法”，未用“三分益一法”；所以产出者为“半律大吕”（cis^2），而非“正律大吕”（cis^1）；其结果夹钟、仲吕两律，亦成“半律”而非“正律”；所以我们必须将此三律（大吕、夹钟、仲吕），降低一个“音级”（Oktave）方可。

我们知道，2∶3或3∶4之比，在丝弦上为“纯五阶”（Reine Quinte）或“纯四阶”（Reine Quarte）；而在一端封口之律管上，则其音稍嫌太低（假如我们只是计算律管长度，而不顾及物理学上一端封口的管子之“改正原则”〔Korrektionsgesetz〕）。因此之故，在西历纪元前四十年左右，著名学者京房知“竹声不可度调，故作‘准’以定数；‘准’之状如瑟，长丈而十三弦，隐间九尺，以应黄钟之律九寸；中央一弦，下有画分寸，以为六十律清浊之节”。（请参阅《后汉书·律历志》）

因为（彼得果纳斯）音差（Komma）太大之故，十二律不能“循环无端，周而复始”（按西洋术语为“五阶圈”〔Quintenzirkel〕，换言之，即由仲吕“三分益一”仍能

恰恰回到黄钟，循环无端）。所以京房再照古代三分损益方法，增为六十律，以使音差减小。假如我们依照英国学者 Ellis，以“分数”（Cents）计算音值之法，称“彼氏音差”为 24Cents，则中国“京氏音差”当只有 4 Cents。（请参阅《后汉书·律历志》。）

在西历纪元后四百三十年左右，中国学者钱乐之欲将“京氏音差”再为减小；因此彼仍按照古代三分损益方法，将律增至三百六十；其结果所得音差，只有 2Cents；我们可以称之为“钱氏音差”。（请参阅《隋书·律历志》。）

将一个“音级”（Oktave）之中，分为六十律，甚至于分为三百六十律，当然只有理论上之价值，而不能施诸实用。因此之故，略与钱乐之同一时代之何承天，有见于此，复将律调从新再定。彼“欲增林钟太簇以下诸律之分，使至仲吕，复生黄钟；循环无端，止于十二”。（请参阅《宋书》、《南史》及明末朱载堉所著之《律学新说》。）换言之，彼使每次“五阶”稍为降低一点，以便第十二次上生之时，恰恰达到黄钟；将音差之弊根本取消，由此以产生“十二平均律”；只可惜何氏未有详图确数，遗留后世。

到了西历纪元后九百五十八年左右，中国学者王朴又提出一种定律之法，彼将古代“音阶”（Futervalle），如“初阶”（Prime）、“长二阶”（Grosse Sekunde）、“纯五阶”（Reine Quinte）之类，依然照旧保存。反之，所有古代“长三阶”（Grosse Terz）、“三整音”（Tritonus）、“长六阶”（Grosse Sexte）、“长七阶”（Grosse Septime）、“八阶”（Oktave）等等，则使之稍为降低一点，而且“王氏音阶”大小之数，皆是以“准”为根据（按此“准”系王氏自造，用以量音者）。倘若我们将“王氏音阶”之数，与“谐和音阶”及“彼氏音阶”之数，一为比较，则有如下式：

音阶名称	谐和音阶 Harmonische Futervalle	王朴音阶 Futervalle Wang - pos	彼得果纳斯音阶 Pythagoräische Futervalle
黄钟（宫）初阶	9寸	9寸	9寸
太簇（商）长二阶	$9\times\frac{8}{9}=8$ 寸	8寸	8寸
姑洗（角）长三阶	$9\times\frac{4}{5}=7.2$	7.13	7.11
蕤宾（变徵）纯五阶	$9\times\frac{32}{45}=6.4$	6.33	6.32
林钟（徵）纯五阶	$9\times\frac{2}{3}=6$	6	6
南吕（羽）长六阶	$9\times\frac{3}{5}=5.4$	5.34	5.33
应钟（变宫）长七阶	$9\times\frac{8}{15}=4.8$	4.75	4.74
半律黄钟（宫^1）八阶	$9\times\frac{1}{2}=4.5$	4.5	4.44

（光祈按，上列尺寸皆指弦上而言，非指管上而言。又“谐和音阶”之名词，与“协和音阶”〔Konsonanz〕之名词系两事，阅者幸勿相混。）

我们细看上表，则知王朴尽将“彼氏音阶”中之过高者，略向“谐和音阶”一方面降低一点（按丝弦系长则音低，短则音高）；或者王氏意欲由此制成一种“不平均之谐和律”（Ungleichschwebende Temperatur）。（请参阅《旧五代史》）

到了西历纪元后一千一百八十年左右，中国音乐学者蔡元定又复依照古代三分损益方法，将律定为十八，以便中国“七音宫调”（按即宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫、宫[1]）可以自由“换调”（Transponieren）。我们知道，由三分损益法所产生之十二律制，其中各律相距，共有大小两种：一曰“大一律”（Apotome）（2048∶2187），二曰“小一律”（Limma）（243∶256），所以对于换调一事，极感不便。假若我们再加上六律，则“七音宫调”便可换调十二次，此即蔡氏增为十八律之微意也。（请参阅蔡元定《律吕新书》）

因鉴于上述各种乐制过于困难复杂之故，明末朱载堉于西历纪元后一千五百五十九年，乃将一个音级，分为十二个相等部分。换言之，即是采用十二平均律之制。其目的在使换调方便，演奏容易。朱氏曾将十二平均律之律管长度及大小，依照物理原则，算得极为精确，因此法国学者 Courant 在其所著之 Chine et Corée 一书中，对于朱氏甚为惊服，并谓：“彼（指朱氏）所计算之数，（精确已极），不能再望其更为精确。……书中所有详细实验，系在三百年以前，对于（现代）物理学家，或当不乏趣味”。（Les Chiffres qu'il a calculés ne laissent rien a désirer en exactitude …… L'examen détaillé de ce travail, Vieux de Plus de trois cents ans. Ne manquerait Pentêtre Pas d'interêt Pour un Physicien）。（按，Courant 著作，篇幅甚富，为西洋出版界中关于中国音乐理论之最详最善者。此君曾读过中国音乐专籍百种左右，并曾留华多年。原书系刊在法国《音乐百科全书》之内，Encyclopédie de la musique, Lavignac. Paris，读者可以参阅。）

“朱氏十二平均律”与欧洲方面始由 Andreas Werckmeister 氏采用之“十二平均律”（事在西历纪元后一千六百九十一年）完全相同。但在中国方面却始终喜用古代的三分损益方法所产之“十二平均律”；盖因“朱氏十二平均律”中之第“五阶”（Quinte），其音不纯故也。

（乙）调

中国最古之调，仅有五音。只用四次三分损益之法，即可求得，比如 c^1，g^1，d^1，a^1，e^1（按即宫生徵，徵生商，商生羽，羽生角）。兹再按照音之高低次序，排列如下：

宫　　商　　角　　徵　　羽　　宫¹

c^1　　d^1　　e^1　　g^1　　a^1　　c^2

8 : 9　8 : 9　243:288　8 : 9　243:288

照上表看来，则知该调音阶共计三个“整音”，两个“短三阶”，而缺乏“半音”。又该调系以宫音为首，故称为“宫调”，亦即中国之“五音主调”。此外复由该“主调”产生四个“副调”；其方法系以商、角、徵、羽四音，各为一次首音，因而“短三阶”之位置，亦复依次变换，其式如下（按表中符号“~~~~”，系表示“短三阶”）：

1. 宫　　商　　角~~~~徵　　羽 ~~~~ 宫¹＝宫调
2. 商　　角~~~~徵　　羽 ~~~~ 宫¹　　商¹＝商调
3. 角~~~~徵　　羽~~~~宫¹　　商¹　　角¹＝角调
4. 徵　　羽~~~~宫¹　　商¹　　角¹ ~~~~徵¹＝徵调
5. 羽~~~~宫¹　　商¹　　角¹ ~~~~徵¹　　羽¹＝羽调

我们由此可以看见各调组织之所以相异，实由于其中“短三阶”位置，时常变易之故。

因为上述五种调子，每种皆可“换调”十二次（按即中国所谓十二律还相为宫）之故，所以我们可以得着六十个调子。

中国除了最古之“五音调”外，尚有所谓“七音调”者，约在周朝时代（西历纪元前一一二二年到一二五五年）产生。此种“七音调”，只用六次“三分损益”之法，即可求得，比如 c^1，g^1，d^1，a^1，e^1，h^1，fis^1（按即宫生徵，徵生商，商生羽，羽生角，角生变宫，变宫生变徵）。兹再按照音之高低次序，排列如下：

宫	商	角	变徵	徵	羽	变宫	宫¹
c^1	d^1	e^1	fis^1	g^1	a^1	h^1	c^2

8 : 9　8 : 9　8 : 9　243:256　8 : 9　8 : 9　243:256

上列一调，是即中国所谓“七音宫调”，其中共含五个“整音”，两个“半音”（变徵一徵，及变宫一宫¹）。该调组织内容，除了“三整音”（Tritouns）一个音阶外（宫一变徵），颇与欧洲“阳调”（Dur）组织相似。但是正因这外“三整音”音阶之故，却使中国人养成一种特别习惯，共结果往往学唱欧洲“阳调”虽久，而歌唱之时，仍是不知不觉之间喜用 e^1 一 fis^1（整音），而不用 e^1 一 f^1（半音）。

又上述“七音宫调”，是为中国之“七音主调”；此外复由该“主调”再生六种副调，其法系以商、角、变徵、徵、羽、变宫六音，各为一次首音，全与希腊古代 dorisch、phrygisch、lydisch 等调子组织相同。（请参看本书内《阳调与阴调》一文）

因为七种“七音调”，每种皆可“换调”十二次之故，所以我们可以得八十四个调子。

关于“五音调”之叙述，在中国各种最古书籍中，常常可以寻出。反之，“七音调”之说，则在《国语》一书之中，始行道及。（请参阅《国语》周景王问于伶州鸠曰：“七律者何?”韦昭注：“周有七音，王问七音之律，意谓七律为音器用，黄钟为宫，太簇为商，姑洗为角，林钟为徵，南吕为羽，应钟变宫，蕤宾变徵也。”）至于“换调”之说，则在《礼记·礼运篇》中，曾有一语道及，即“十二管还相为宫”是也。该书约成于西历纪元前第二世纪。

又现代中国音乐界中，北方则偏重“七音调”，南方则喜用“五音调”，此亦不可不知者也。

二、中国乐器与乐队

（甲）乐器

中国乐器分为两类：一曰雅乐器，系由古代业已发明，并得作祭礼演奏之用。二曰俗乐器，大部分系由外国输入，不得作为祭礼演奏之用。此两类乐器，合计约有二百种左右。我在此处，只选择几种具有“音学价值”（Akustik）或“历史意味”之雅乐器，陈述如下。

在丝弦乐器之中，其最古者为琴、瑟两种。舜时（西历纪元前二二五五年）琴上本只有五弦，但到周时则已加为七弦。关于琴上各弦定音之方法，种类甚多，但其最要者却有两种：一为G，A，c，d，e，g，a；二为c，d，e，fis，g，a，h。（请参阅朱载堉《乐律全书》。）在琴上第一弦之旁，有“徽”十三，而且按照下列次序排置。（请参阅康熙《律吕正义》。）

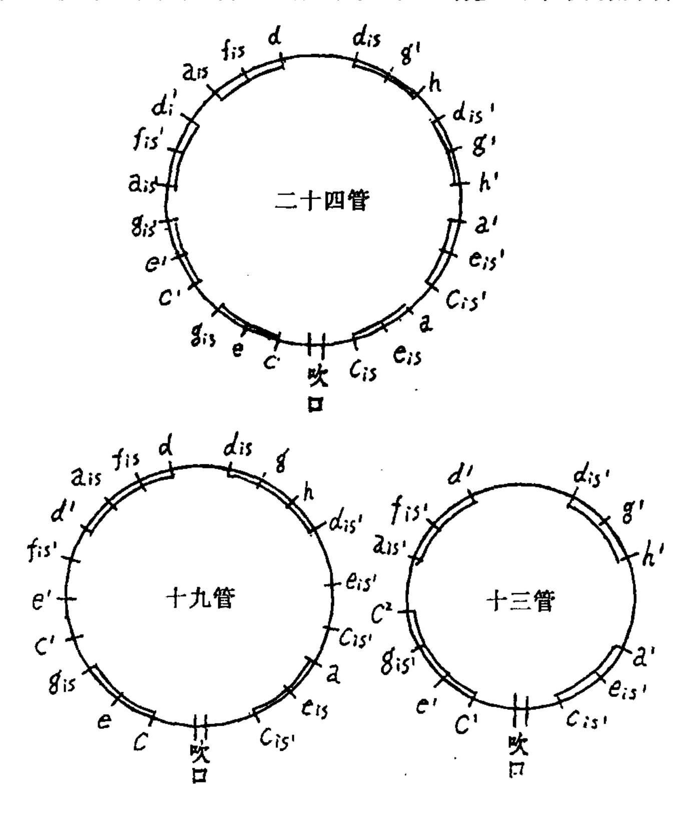
徽位：	空弦	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
弦长：	1	$\frac{7}{8}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$

照上表看来，在第七徽或四徽之上，我们可以得着“纯八阶”（Reine Oktave）或

“纯十六阶”（Reine Doppel-oktave）。在第九徽或第五徽之上，我们便可得着“纯五阶”（Reine Quinte）或“纯十三阶”（Reine Duodczime）。此外“短三阶”（Kleine Terz）、“长三阶”（Grosse Terz）、“纯四阶”（Reine Quarte）、“长六阶”（Grosse Sexte）亦皆纯正无瑕（按第十二徽、第十一徽、第十徽、第八徽之上即得）。晚近中国曾有铜琴一件出土，据上面所嵌字迹及该琴物质年代，大约系周期中叶之物（约在西历纪元前七百年左右）。

瑟之发明，亦复甚早，最初计有五十弦，其后减为二十五弦。在瑟面之上，各弦之下，置有可以移动之“柱”二十五个，各承一弦。关于瑟上各弦定音之方法，亦有多种；兹就《文献通考》所载（按此书系成于西历纪元后第十三世纪），共有倍律十二（按即所谓“中律”）、正律十二（按即所谓“清律”）、半律一（指“子律黄钟”而言），依其高低次序排置。又瑟为琴之伴奏乐器；在《诗经》之内，“琴瑟”二字，屡次提及，常用来比喻一对和好之夫妻。

在“吹奏乐器”之中，最占重要位置者，为笙类乐器；并且发明甚早。《诗经》之中，已有其名。此类乐器，系用36、24、19或13支竹管所制成，并配以“穿击的弹簧”（Durchschlagende Zunge），是即现代欧洲“风琴”（Harmonium）内“穿击弹簧”之所由本。兹依照朱载堉所述笙类乐器定音之法图表如下（请参阅朱载堉所著《乐著全书》）：



我们细看此图，在“吹口”之左右两边，常常构成“过度三音谐和”（Übermässige Dreiklänge），如 c、e、gis，cis、eis、a 之类。此外“吹口”右边之音，常常比较对面左边之音，高“半音”；所以两边合拢起来，便组成一种“半音调”（Chromatische Leiter）。此种乐器可以同时吹出数音，故在唐朝之初，特为该器发明一种“谐和学”（Harmonielehre），以作吹奏时之标准。

至于敲击乐器一项，在中国方面特别发达；专就鼓类乐器而言，便有四十种左右之多！此外“编钟”、“编磬”之演奏，在中国古代即已有名于世。

又“弓弦乐器”中如“奚琴”、“胡琴”之类，虽在中国方面早已流行（约在中古时代），但因其来自外国（似乎来自阿拉伯）之故，不得参加祭祀乐队之中。

（乙）乐队

中国古代王侯卿相所用之乐队，其人数至为不等，一以爵位高低为准。在周朝之时，诸侯所用乐队名为“轩悬”，其人数约有四十左右，乐队指挥者、歌者、弹奏丝弦乐器者、敲击木质乐器者（如柷、敔之类）均在堂上。反之，吹奏乐器及其余敲击乐器（如编钟、编磬、建鼓之类）则在庭中。

在唐朝之时（西历纪元后六一八—九〇七），分乐队为两类：一曰立部，包含八个乐队（1、安乐，2、太平乐，3、破阵乐，4、庆善乐，5、大定乐，6、上元乐，7、圣寿乐，8、光圣乐），皆系庭中演奏之乐队。二曰坐部，包含六个乐队（1、燕乐，2、长寿乐，3、天授乐，4、乌歌万岁乐，5、龙池乐，6、破阵乐，按此乐较之“立部”中之“破阵乐”，少舞者四人），皆系堂上演奏之乐队。

又唐朝“宫内乐队”之中，增加不少外国乐器。因此乐队人数往往增至七百之多。当时日本学生赴华研究音乐者，为数至众；毕业之后，并将中国乐器及乐谱带回日本；所以直到如今，日本宫内尚有一个“中国乐队”；每值日本皇帝即位，尚须演奏唐太宗之“太平乐”，不过演奏人数远不及中国唐代演奏时之多而已。（请参阅日人田边尚雄在北京大学之讲演，题为《中国古代音乐之世界的价值》，曾转载于上海刊行之《音乐界》第四期。）

三、中国音乐之作品

（甲）诗歌音乐

中国古代“诗歌音乐”，在孔夫子以前，约有三千种左右；孔夫子只于其中选出周诗三百，遗传后世，是为《诗经》。凡“大雅”三十一篇皆用宫调，“小雅”七十四篇皆用徵调，“周颂”三十一篇及“鲁颂”四篇，皆用羽调，十五“国风”一百六十篇皆用角调。此外尚附以商朝之“商颂”五篇，系用商调所谱，据云当周之世，不喜商调，以其带有杀声故也。

现在《诗经》文字尚幸全体保存，而《诗经》乐谱则可惜大部分早已丧失。据元朝（西历纪元后第十三世纪）熊朋来所作之《瑟谱》，其中载有《诗经》旧谱十二；熊氏复补入《诗经》新谱十七篇。其后明朝吕柟（约在西历纪元后一五三七年）及朱载堉更各定《诗经》乐谱若干篇。到了西历纪元后一七八九年（乾隆五十三年），清高宗特命皇子暨乐部诸臣，据文义以定宫调，总计制成诗谱三百一十一篇（按其中加有御制补笙诗六篇），箫、笛、钟、琴、瑟乐谱一千五百五十五篇，名为《钦定诗经乐谱》。

此外在唐朝诗学昌盛之时，往往著名诗人朝有新歌脱稿，夕已被之管弦。其后各代文人填词制曲，更每每配以乐谱，“诗歌音乐”于是盛极一时。

（乙）歌剧

中国歌剧之起源，当以“代面”一剧为始，约在西历纪元后第六世纪。

“代面”出于北齐。北齐兰陵王长恭才武而面美，常着假面以对敌；尝击周师金墉城下，勇冠三军；齐人壮之，为此舞以效其指挥击刺之容，谓之《兰陵王入阵曲》。（请参阅《旧唐书·音乐志》。

至于内容较为完备之歌剧，则应以元朝（西历纪元后一二七七～一三六八年）“杂剧”为始。据明初宁献王权所作《太和正音谱》卷首，著录元人杂剧共计五百三十五

本，每剧计有四折；每折之中，包含“宫调”（Tongeschlecht）相同之“曲子”（Arie）若干；换言之，与西洋之 Suite 组织略相近似。在各“曲子”之间，时有“宾白”杂于其中，每折或者止限一人，若末若旦；他色则有白无唱。

当“杂剧”正在中国北部昌盛之际，而中国南方复有所谓“南戏”者应时而生。南戏每剧无一定之折数；一折（南戏中谓之一出）无一定之“宫调”；且不独以数色合唱一折，并有以数色合唱一曲，而各色皆有白有唱者，就其形式而论，实远较“杂剧”为自由，此为“南戏”之最大进步。只可惜今日所存最古之南戏，仅《荆钗》、《白兔》、《拜月》、《杀狗》、《琵琶》五种而已。（请参阅王国维《宋元戏曲史》。）

明嘉靖间（约在西历纪元后一五三〇年左右）有著名诗人昆山梁伯龙者，作《浣纱记》一剧，得音乐家太仓魏良辅为之订谱，创“水磨调”之歌之，是即今之“昆曲”。主盟舞台者恒三百余年（一五三〇年至一八六〇年左右），现在尚能保存之昆曲剧本，约有数百种左右。（请参阅《吟香室纳书楹》以及王季烈之《集成曲谱》、吴梅之《顾曲麈谈》。）

到了一八四〇年，中国之黑暗时代，遂随着鸦片战争而开始。其后更继之以太平天国之内乱，自一八四九年至一八六六年，一般国民经此长期扰乱，遂觉得昆曲之音乐与文词，过于细致文雅，不足以舒畅其感情，而欲另寻一种激扬慷慨的音乐与夫粗浅易懂的文词之歌剧。于是“二黄”及“梆子”两种，又复应运而生，直至今日，犹主持南北剧场。

二黄发源于中国中部（黄陂、黄冈），而梆子则产生于中国北方（秦晋两省）。从前昆曲之乐谱及脚本，系由音乐家及词章家所作；现在二黄及梆子之乐谱及脚本，则系由几个著名伶人杂凑而成。此外，昆曲之伴奏乐器为笛子，而二黄及梆子之伴奏乐器则为弓弦乐器（胡琴）。因此之故，二黄及梆子以其伴奏乐器之优良（按弓弦乐器常较其他一切乐器为优，故在乐器中，特占重要位置），与夫脚本字句之通俗，竟将昆曲排斥殆尽。至于现在舞台常演之歌剧，总计约有数百种左右。（请参阅王梦生《梨园佳话》。）

（丙）乐器音乐

中国最古之“乐器音乐”，当为琴谱。其最著者如《渔樵问答》、《平沙落雁》、《高山》等等。《高山》一调，相传为伯牙（西历纪元前第四世纪）遗音。每篇之中，系由数段所组成，大抵属于同一宫调；但亦有例外。关于乐中一切描写，则恰如其题所示。换言之，略与西洋所谓“命题音乐”（Programmmusik）相似。（请参阅张鹤《琴学入

门》。）

此外在唐朝之时，曾有许多规模宏大之“生风里”（Symphonie）（乐名），如《太平乐》、《越殿乐》之类。《越殿乐》曾由日本学田边尚雄译为西谱，交与美国音乐家Eicheim带回美国，在“芝加哥乐队”演奏，颇得意外赞许。（请参阅田边尚雄在北京大学之讲演。）

四、中国音乐之理想

（甲）以礼乐代法律宗教

法律与宗教两物，在欧洲国民之外部行动及内心生活方面，极有重大关系。反之，法律宗教之在中国，则自古即被攻击不已。中国大圣人孔夫子（生于西历纪元前五五一年）以为人人皆有“良心”，只须将其尽力发育，则人人皆可由此得着自治能力；倘若必须等待国家或上帝之罚，然后始惧而不敢为，则为时实已太晚。因此，孔夫子遂决定“国民教育”之基础，宜建于“礼”与“乐”之上，以代替“法律”与“宗教”。礼系节制吾人外面行动，但不是由于国家权力之威吓，乃是由于自己良心之要求。乐系调谐吾人内心生活，但不是由于上帝奖罚之诱掖，乃是由于心为“音乐谐和”所同化。

孔夫子之学说，盛行中国者已二千余年，其基础实建筑于音乐之上。彼盖欲藉音乐之力，使中国人养成一种富于“谐和性质”之国民；无论对着人类或自然界，均能彼此谐和相处。

因此种学说之关系，故中国数千年来，未有宗教战争，未有崇拜强权思想。直至今日，犹能以其四万万民众，共同生活于自己文化之下；虽现时内乱频仍，而文化之统一，与生活之协助，却依然保持未变。此固非其他业已灭亡之“古代文明民族”所能比拟者也。（按“古代文明民族”之现存于世者，除中华民族外，尚有犹太民族一种；但犹太有族无国，且人数仅有一千余万，即以文化而论，除宗教一项尚能维系全族外，其余悉成欧化；持与中国之地广民众、文化统一相较，实不足道也。）

（乙）乐者所以安静神经，非用以刺戟神经

中国大哲学家老子（西历纪年前六〇四年）曾在其《道德经》中言曰：“五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽。”观此，则知若照老子之意，所有一切刺戟吾人官能之物，皆应在屏弃之列。

孔夫子则不然；彼以为我们人类嗜欲，既不能免，亦不应“禁”；但求其勿流于“纵”，时加“节制”而已。此所以孔夫子常以“中庸”之道，为其主要学说。

因此之故，孔夫子乃周游列国（当时中国方面，亦复列国并立，正与今日之欧洲相同），收集歌谱；然后选定模范作品，务使“雅颂各得其所”。

孔夫子对于大舜音乐，则谓其“尽美矣，又尽善”也。甚至于听过之后，竟有三月之久不知肉味；而喟然叹曰：“不图为乐之至于斯也！”对于武王（西历纪元前一一二二至一一一五年）之乐，则谓其“尽美矣，未尽善也”。盖以武王好武，故其乐中亦不免战争杀伐之音故也。又孔夫子之门人子路，为人好勇，故鼓瑟时有刚猛之音，孔夫子亦常责之曰：“由之瑟奚为于丘之门！”

因为孔夫子偏重于“善”之故，对于中国后来音乐，影响非常之大。中国所谓“雅乐”，大都庄严中正；此不但雅颂之乐如此，即“跳舞音乐”亦莫不如此。中国所谓“舞乐”，其一切手舞足蹈，皆系暗示忠孝节义等等德性之意；非若欧洲舞乐之专重美观者然，其结果中国音乐常使欧人闻之，不免干燥无味之感。但中国人却由此种中正和平之音乐，常能保有健康之神经（Nerven)。欧洲人之得神经病症者，实远较中国人为多，即在著名音乐家中，其例亦复不少。譬如 Beethoven 及 Franz 之聋耳，Schumann、Smetana 及 Wolf 之病狂，Mozart、Schubert、Weber、Mendelssohn、Nicolai、Chopin 及 Bizet 之早夭，如此之类，可谓不胜枚举。究竟此种疾病，是否由于神经受刺太过所致，此事对于欧人，或者不是一种无关重要之问题。

惟本文上述种种，皆系指中国古代雅乐之理想而言；至于中国今日之内乱与俗乐，则只为现在黑暗时代之一种现象而已。自一九一一年中国革命以还，国中各处，亦复同时发生一种“文艺复兴”（Renaissance）之运动，现在此种潮流亦渐渐波及音乐一途。

（原载《中华教育界》十七卷第六期，
一九二八年六月）

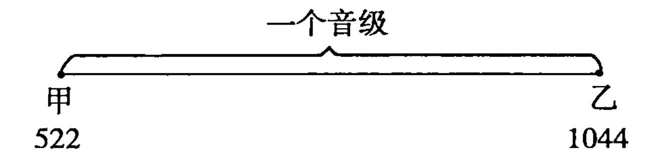
中国乐制发微[①]

（一）律之意义

我们中国音乐界通常所用的术语，或称“音律”，或称“声律”，都是先“音”或先“声”而后“律”。现在我们为讲解便利起见，姑请先“律”而后“音”。

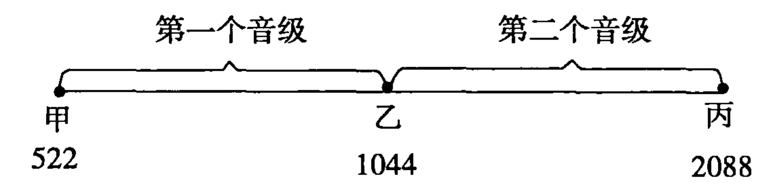
什么叫做“律”？便是把一个“音级”（英法文皆叫做 Octave，德文则叫做 Oktave）分为若干部分。分为十二个部分者，便称为“十二律”。分为六十个部分者，便称为“六十律”。

什么叫做一个“音级”？譬如有甲乙两个音于此，甲低而乙高，而且乙音比较甲音，恰恰高出一倍。换言之，便是乙音的颤动数，恰恰比较甲音的颤动数，多出一倍（注一）。因此，我们便称呼甲乙两音高度之距离，为一个“音级”。现在我们假定甲音的颤动数为 522（指每一秒钟内之颤动次数而言），乙音的颤动数为 1044，则其式如下：

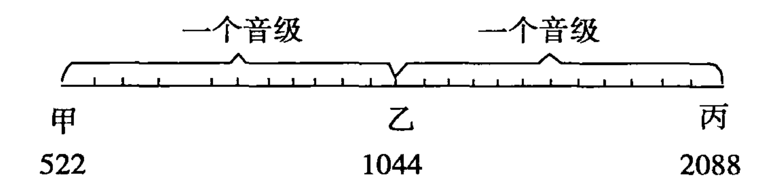


① 《中国乐制发微》成文于 1927 年 4 月，原载于《中华教育界》十七卷第八期（1928 年 12 月），本《文集》所采用的底本源自陈聆群于 1984 年编辑的《新见王光祈音乐论文集录》（未出版稿）。

现在假如另有一个丙音，更比乙音高出一倍，其颤动数为2088。那么，我们便称呼乙丙之间为一个“音级”，甲丙之间为两个“音级”。其式如下。



现在我们若是把甲乙之间或乙丙之间分为十二个部分，便叫做“十二律”。其式如下。



这十二个部分的距离，若是彼此相等，则称为“十二平均律”，如西洋现行乐制是也（吾国明末朱载堉亦曾发明此制，略较西洋为早，但未实行）。若是彼此不相等，则称为“十二不平均律”，如中国乐制以及希腊古代乐制是也。

兹将中西十二律的名称，列表比较如下。

国别	十二律名												
中	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	半律黄钟
德	c^1	$^{\#}c^1$	d^1	$^{\#}d^1$	e^1	$^{\#}e^1$	$^{\#}f^1$	g^1	$^{\#}g^1$	a^1	$^{\#}a^1$	h^1	c^2
英	c^1	$^{\#}c^1$	d^1	$^{\#}d^1$	e^1	$^{\#}e^1$	$^{\#}f^1$	g^1	$^{\#}g^1$	a^1	$^{\#}a^1$	b^1	c^{11}
法	ut_3	$^{\#}ut_3$	re_3	$^{\#}re_3$	mi_3	$^{\#}mi_3$	$^{\#}fa_3$	sol_3	$^{\#}sol_3$	la_3	$^{\#}la_3$	si_3	ut_4

中国十二律，系以黄钟为首律。西洋十二律，则以c（或ut）为首律。所以我把黄钟一律与西洋c律相配，以便易于讲解。至于中国黄钟古律所发之音，其实际高度究竟等于西洋何律，这个问题，我们因为不知古代黄钟律管确实长度之故，现尚无从解决。

中国古代言“律”之书，多称“黄钟长九寸，围九分”。但是黄帝时代的九寸，究竟等于现今尺度若干，实是一个聚讼纷纭、迄今未决的问题。在西洋学者中，如法国学者Courant等则依据中国历代研究古尺之各种学说，以及现在各种实地试验，遂推定黄帝时代之九寸，实等于现在西尺0. 2555米突（Métre）。如果此说不错，则我们依照物理学上计算律管颤动数的公式（指一端封口而他端开口之律管而言，请参看注二），

则其结果如下（按式中符号，N为颤动数，L为律管长度，V为传音速度，大约每一秒钟内，其速度为330米突之谱）。

$$N=\frac{V}{2L}=\frac{\text{速度}}{2\times\text{律管长度}}=\frac{330}{2\times0.2555}=645.79=\text{黄钟律管之“颤动数”}$$

若黄钟律管之颤动数果为645.79，则实与西洋之e^1律（或mi律）相近，因e^1律之颤动数为652左右故也。

在德国学者中如Hornbostel辈，则又根据近代巴比仑古尺长度之发现，因谓中国古代尺度亦自巴比仑学来，复验以南美洲各处由中国古代传去之黄钟律管长度，遂推定黄帝时代之九寸，实等于现在西尺0.23米突。如果此说不错，则我们依照上面物理学公式，便公求得下列数目。

$$\frac{330}{2\times0.23}=717.4=\text{黄钟律管之“颤动数”}$$

若黄钟律管之颤动数果为717.4，则实与西洋之$^{\#}f^1$律（或$^{\#}$fa律）相近，因$^{\#}f^1$律之颤动数为734左右故也。

在西洋学者中除上述两种外，亦有将黄钟与c^1律或$^{\#}e^1$（按$^{\#}e^1$律亦可称为f^1律）相配者。要皆为讲解便利起见，初无一定根据。本文亦以黄钟配c^1律，以便初学之人易于了解。

（二）《吕氏春秋》

吾国古籍中言“律”而又有相生系统者，当以《吕氏春秋》及《史记》两书为最。我们今日之所以能够知道中国古代音律制度者，亦全以此两书为根据。兹请先述《吕氏春秋》中言“律”之两段如下。

“昔黄帝令伶伦作为律，伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷，以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分，而吹之以为黄钟之宫。”（见《古乐篇》内。）

“二曰。黄钟生林钟。林钟生太簇。太簇生南吕。南吕生姑洗。姑洗生应钟。应钟生蕤宾。蕤宾生大吕。大吕生夷则。夷则生夹钟。夹钟生无射。无射生仲吕。三分所生，益之一分以上生。三分所生，去其一分以下生。黄钟，大吕，太簇，夹钟，姑洗，仲吕，蕤宾，为上。林钟，夷则，南吕，无射，应钟，为下。”（见《音律篇》内。）

上面两段文字，第一段是说明黄钟律管之来历，第二段是说明由黄钟律管去求其他十一律管之方法。惟中国古书，多称黄钟律管之长为“九寸”，而此处独谓“三寸九分”者，当系指“半律黄钟”而言，而非指“正律黄钟”。其理由当于下面详之。

我们若要了解上述两段文字之意义，最好是先将中国古代求律之法，略为讲述一下。

史称，黄帝令伶伦到大夏之西取竹于嶰溪之谷，把它截成一根律管，长九寸，围九分。由此所发之音，是为黄钟。如下列（一）图是也。

现在再将黄钟律管分为三节，然后减去三分之一。其余三分之二（计长六寸），便等于林钟律管之一。如下列（八）图是也。

现在又将林钟律管分为三节，然后再加长一节（此节之长，恰等于林钟律管三分之一。换言之，即是二寸），便等于太簇律管之长（计长八寸）。如下列（三）图是也。

复次，再将太簇律管分为三节，然后减去三分之一。其余三分之二（计长五寸三分余），便等于南吕律管之长。如下列（十）图是也。

复次，再将南吕律管分为三节，然后再加长一节，便等于姑洗律管之长（计长七寸一分余）。如下列（五）图是也。

复次，再将姑洗律管分为三节，然后减去三分之一。其余三分之二（计长四寸七分余），便等于应钟律管之长。如下列（十二）图是也。

复次，再将应钟律管分为三节，然后再加长一节，便等于蕤宾律管之长（计长六寸三分余）。如下列（七）图是也。

复次，再将蕤宾律管分为三节，然后再加长一节（注意!），便等于大吕律管之长（计长八寸四分余）。如下列（二）图是也。

复次，再将大吕律管分为三节，然后减去三分之一。其余三分之二（计长五寸六分余），便等于夷则律管之长。如下列（九）图是也。

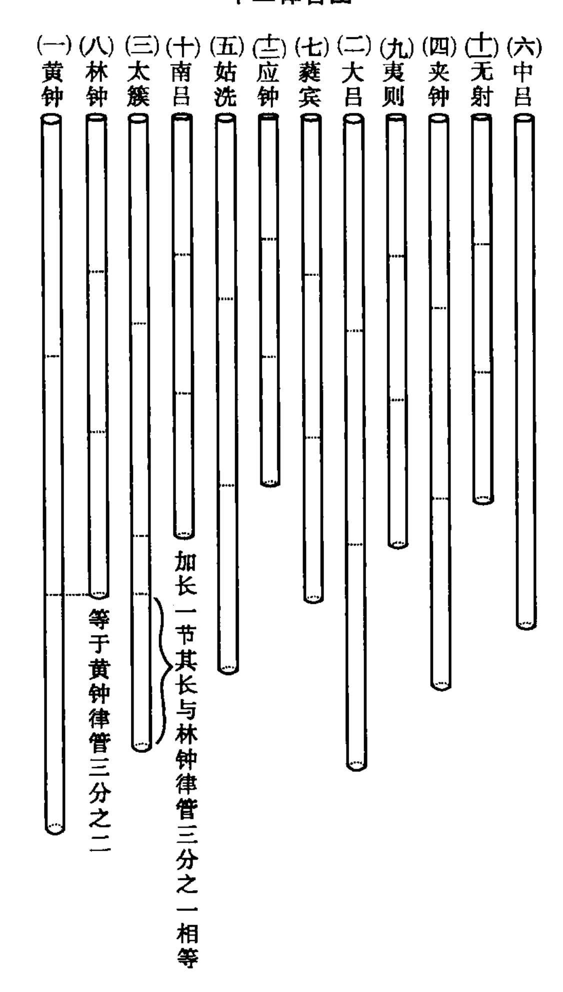
复次，再将夷则律管分为三节，然后再加长一节，便等于夹钟律管之长（计长七寸四分余）。如下列（四）图是也。

复次，再将夹钟律管分为三节，然后减去三分之一。其余三分之二（计长四寸九分余），便等于无射律管之长，如下列（十一）图是也。

复次，再将无射律管分为三节，然后再加长一节，便等于仲吕律管之长（计长六寸六分余）。如下列（六）图是也。

兹将十二律管，依照产生次序，绘列如下：

十二律管图



若再依照十二律管长短次序（按即依照音之低高次序。长则音低，短则音高）排列，则其式如下：

（一）	（二）	（三）	（四）	（五）	（六）	（七）	（八）	（九）	（十）	（十一）	（十二）
黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟

上列各律之中，（一）、（三）、（五）、（七）、（九）、（十一）六种，称为“六律”，亦曰“阳律”；（二）、（四）、（六）、（八）、（十）、（十二）六种，称为“六吕”，亦曰“阴律”。

我们细看上面所述十二律管产生之方法，不外下列两种。（甲）将“母律”（例如黄钟）分为三节，然后减去三分之一，其余三分之二，便是所求之“子律”（例如林钟）。换言之，即是：

母律$\times\frac{2}{3}=$子律（称为三分损一法）

（乙）将“母律”（例如林钟）分为三节，然后再加长一节（此节之长，恰等于“母律”长度三分之一），便是所求之“子律”（例如太簇）。换言之，即是：

母律$\times\frac{4}{3}=$子律（称为三分益一法）

两种方法，相间而用，以求“子律”之产生。但是到了第（七）律蕤宾之时，本来是依照次序应该用$\frac{2}{3}$去乘的。不过是由此所得之大吕，其长为四寸二分余，比较“半律黄钟”（其长为四寸四分余）尤短，实为“半律大吕”，而非“正律大吕”。所以我们应该改用$\frac{4}{3}$去乘，则所得之大吕，其长为八寸四分余，是为“正律大吕”，位于“正律黄钟”之次。

我们知道，物理学上有两个关于“协和音阶”（Consolance，Konsonanz）之原则，是：

2∶3＝“纯五阶”（英文为 Perfect fifth，德文为 Reine Quinte）

3∶4＝“纯四阶”（英文为 Perfect fourth，德文为 Reine Quarte）

譬如有甲乙两弦于此，长短粗细质地，彼此都是相同，现在假如我们将乙弦长度截去三分之一，则乙甲两弦长度之比例，恰为 2∶3。因之，乙弦音高而甲弦音低，其高度之距离，学者称为“纯五阶”。而且若是两音齐鸣，彼此极为协和。

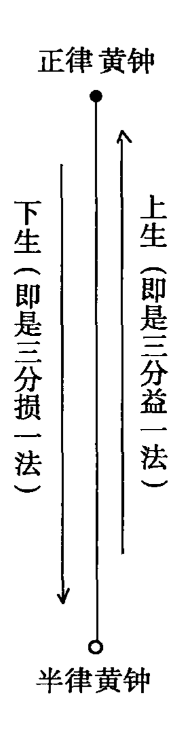
又如我们当初系把乙弦长度截去四分之一，则乙甲两弦长度之比例，恰为 3∶4。因之，乙弦音高而甲弦音低，其相距之程度，学者称为“纯四阶”。而且若是两音齐鸣，彼此亦极为协和。

因此之故，2∶3 与 3∶4 之为“协和音阶”，所有世界上各种文明民族，几乎无不最先察觉知道。然后由此原则以确立各种音律制度。

我们中国所谓“三分损一法”，即是上面所说的 2∶3。“三分益一法”，即是上面所说的 3∶4。

好了，现在我们可以看懂《吕氏春秋》了。“二曰。黄钟生林钟……无射生仲吕”这一段文字，只是叙述各律相生的次序，现在我们已经大懂特懂，用不着再讲了。“三分所生，益之一分以上生。三分所生，去其一分以下生”，这一段文字是叙述各律相生之方法。所谓“三分所生，益之一分以上生”者，便是将“母律”分为三节，然后再加长一节。换言之，便是$\frac{4}{3}$。由此所得之“子律”，其管常较“母律”为长，是为“上生”，言其位次往上朝着“正律黄钟”一方而去。所谓“三分所生，去其一分以下生”者，便是将“母律”分为三节，然后减去三分之一。换言之，便是$\frac{2}{3}$。由此所得之“子律”，其管常较“母律”为短，是为“下生”，言其位次往下朝着“半律黄钟”一方而

去。兹绘一图，表示如下。



“黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾，为上。林钟、夷则、南吕、无射、应钟，为下”。这段文字是说明各律之中，孰应“上生”，孰应“下生”。所谓“黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾，为上”者，系言大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾六个“子律”之产生也，须用“三分益一”之法以上生，故曰“为上”。（按黄钟只作“母律”一次，不作“子律”，当不在内。）所谓“林钟、夷则、南吕、无射、应钟，为下”者，系言林钟等五个“子律”之产生也，须用“三分损一”之法以下生，故曰“为下”。

以上所解皆属于《吕氏春秋·音律篇》中之一段，现在再述该书《古乐篇》内之一段。

此段是讲明黄钟律管之来历，其大意略谓“黄帝差遣他的臣子，名叫伶伦（《汉书》作泠伦）的，从大夏的西方，到阮隃（《汉书》作昆仑）的北边，取竹于嶰溪之谷，选其中心空窍而且厚薄相均者，截去两头竹节，其长三寸九分，所发之音，是为黄钟”。

关于大夏、阮隃等等，将于下面第四节内详解，此处姑且不谈。现在所欲研究者，专是这个“其长三寸九分”问题。

按中国古书多称黄钟长为九寸，但黄帝时代的尺度，是以九进。换言之，九分为一寸，九寸为一尺。故黄帝时代所谓“九寸”，事实上无异等于“八十一分”（$9\times9=81$），此《史记》所以谓“黄钟长八寸十分一”也（八寸十分一等于 $8\frac{1}{10}$）。现在我们假定“正律黄钟”之长为 81 分，再依照中国古代三分损益方法以求“半律黄钟”之长，则其

结果所得，实为三寸九分余。兹特列成算式，演解如下：

正律黄钟＝81分

正律林钟$=81\times\frac{2}{3}=54$

正律太簇$=54\times\frac{4}{3}=72$

正律南吕$=72\times\frac{2}{3}=48$

正律姑洗$=48\times\frac{4}{3}=64$

正律应钟$=64\times\frac{2}{3}=42\frac{2}{3}$

正律蕤宾$=42\frac{2}{3}\times\frac{4}{3}=56\frac{8}{9}$

正律大吕$=56\frac{8}{9}\times\frac{4}{3}=75\frac{23}{27}$

正律夷则$=75\frac{23}{27}\times\frac{2}{3}=50\frac{46}{81}$

正律夹钟$=50\frac{46}{81}\times\frac{4}{3}=67\frac{103}{243}$

正律无射$=67\frac{103}{243}\times\frac{2}{3}=44\frac{692}{729}$

正律仲吕$=44\frac{692}{729}\times\frac{4}{3}=59\frac{2039}{2187}$

正律黄钟$=59\frac{2039}{2187}\times\frac{2}{3}=39\frac{6265}{6561}$

照上表看来，“半律黄钟”之长为三寸九分余。《吕氏春秋》所载当系指此，惟将寸分以下之余数删去，只言三寸九分而已。（注三）

（三）《史记》

现在我们再来研究《史记·律书》中，关于论“律”之各段。兹先录其原文如下：

“黄钟长八寸十分一（宫）

大吕长七寸五分三分一

太簇长七寸七分二（角）

夹钟长六寸一分三分一

姑洗长六寸七分四（羽）

仲吕长五寸九分三分二（徵）

蕤宾长五寸六分三分一

林钟长五寸七分四（角）

夷则长五寸四分三分二（商）

南吕长四寸七分八（徵）

无射长四寸四分三分二

应钟长四寸二分三分二（羽）”

以上一段见《律数》章内，其中“宫商角徵羽”等字意及“音”之问题，现在姑且不论，俟诸异日再详，因为我们此刻所讨论者专限于“律”之方面故也。上段文字之中，略有数处，似乎印写错误，特于字下画一符号“~~~~”以表出之。兹再依照宋朝蔡元定氏之改正，并同时译为西洋算式，对录如下，以资比较。

黄钟长八寸十分一	81
大吕长七寸五分三分二	$75\frac{2}{3}$
太簇长七寸十分二	72
夹钟长六寸七分三分一	$67\frac{1}{3}$
姑洗长六寸十分四	64
仲吕长五寸九分三分二	$59\frac{2}{3}$
蕤宾长五寸六分三分二	$56\frac{2}{3}$
林钟长五寸十分四	54
夷则长五寸三分二	$50\frac{2}{3}$
南吕长四寸十分八	48
无射长四寸四分三分二	$44\frac{2}{3}$
应钟长四寸二分三分二	$42\frac{2}{3}$

我们细看上面改正之文，或改“一”为“二”，或改“一”为“七”，或改“七”为“十”，或删去衍文（如夷则下之“四分”二字是也）。就中国字形构造而论，其错误多在情理之中。盖“二”字之上，少画一下，或成“一”字。“十”字之下，多弯一下，便成“七”字。抄写之时，稍不小心，便成错误，固无足怪者。

司马迁的算法，对于寸分以下之余数，皆用$\frac{1}{2}$或$\frac{2}{3}$两个式子来表示，其中除应钟一律，所用之$\frac{2}{3}$，恰如其分外，其余皆不甚正确。兹将司马迁氏所算之数，与前面表内之数相较，便可以看出。

（司马迁所算之数）	（是否相等）	（前面表内之数）
黄钟 81	=	81
大吕 $75\frac{2}{3}$	$<$	$75\frac{23}{27}$
太簇 72	=	72
夹钟 $67\frac{1}{3}$	$<$	$67\frac{103}{243}$
姑洗 64	=	64
仲吕 $59\frac{2}{3}$	$<$	$59\frac{2039}{2187}$
蕤宾 $56\frac{2}{3}$	$<$	$56\frac{8}{9}$
林钟 54	=	54
夷则 $50\frac{2}{3}$	$>$	$50\frac{46}{81}$
南吕 48	=	48
无射 $44\frac{2}{3}$	$<$	$44\frac{692}{729}$
应钟 $42\frac{2}{3}$	=	$42\frac{2}{3}$

总计其中六种相等，五种过小，一种过大。

现在我们再来细读《律书》中之“生钟分”一章。兹先将原文照录如下，并附以西洋算式，以表示之。

（《史记》原文）	（西洋算式）
子一分	子 1
丑三分二	丑$\frac{2}{3}$
寅九分八	寅$\frac{8}{9}$
卯二十七分十六	卯$\frac{16}{27}$
辰八十一分六十四	辰$\frac{64}{81}$

巳二百四十三分一百二十八	巳$\frac{128}{243}$
午七百二十九分五百一十二	午$\frac{512}{729}$
未二千一百八十七分一千二十四	未$\frac{1024}{2187}$
申六千五百六十一分四千九十六	申$\frac{4096}{6561}$
酉一万九千六百八十三分八千一百九十二	酉$\frac{8192}{19683}$
戌五万九千四十九分三万二千七百六十八	戌$\frac{32768}{59049}$
亥十七万七千一百四十七分六万五千五百三十六	亥$\frac{65536}{177147}$

司马迁这个算法，是以黄钟为1，复用三分损益方法，以求其他各律。若演为西洋算式，则有如下表。

（子）黄钟$=1$

（丑）林钟$=1\times\frac{2}{3}=\frac{2}{3}$

（寅）太簇$=\frac{2}{3}\times\frac{4}{3}=\frac{8}{9}$

（卯）南吕$=\frac{8}{9}\times\frac{2}{3}=\frac{16}{27}$

（辰）姑洗$=\frac{16}{27}\times\frac{4}{3}=\frac{64}{81}$

（巳）应钟$=\frac{64}{81}\times\frac{2}{3}=\frac{128}{243}$

（午）蕤宾$=\frac{128}{243}\times\frac{4}{3}=\frac{512}{729}$

（未）大吕$=\frac{512}{729}\times\frac{2}{3}=\frac{1024}{2187}$

（申）夷则$=\frac{1024}{2187}\times\frac{4}{3}=\frac{4096}{6561}$

（酉）夹钟$=\frac{4096}{6561}\times\frac{2}{3}=\frac{8192}{19683}$

（戌）无射$=\frac{8192}{19683}\times\frac{4}{3}=\frac{32768}{59049}$

（亥）仲吕$=\frac{32768}{59049}\times\frac{2}{3}=\frac{65536}{177147}$

照中国古法，蕤宾生大吕，系用三分益一之法。换言之，（未）项应该用$\frac{4}{3}$去乘，不应该用$\frac{2}{3}$去乘。因为司马迁自（未）项以下屡次乘错的结果，故其所求得之大吕、夹

钟、仲吕三律，皆是一种“半律”。现在我们且把他改正如下。

（未）大吕$=\frac{512}{729}\times\frac{4}{3}=\frac{2048}{2187}$

（申）夷则$=\frac{2048}{2187}\times\frac{2}{3}=\frac{4096}{6561}$

（酉）夹钟$=\frac{4096}{6561}\times\frac{4}{3}=\frac{16384}{19683}$

（戌）无射$=\frac{16384}{19683}\times\frac{2}{3}=\frac{32768}{59049}$

（亥）仲吕$=\frac{32768}{59049}\times\frac{4}{3}=\frac{131072}{177147}$

司马迁这篇“生钟分”文章，替我们把中国古代音律制度详确保存起来，虽（未）项以下，屡将三分损益之法，颠倒误用。但这只算一种微疵，无关宏旨。大凡研究过音律的人，只须一眼望去，便知其错误之所在，殊不足为病。因此之故，明末朱载堉批评历代正史中之“律历志”，几乎无一能当其意者，独对于《史记·律书》中“生钟分”一章，特别推崇。其中有云：“推详史家之意，盖谓兼载则恐文烦，特摭其要而已。殊不知律历之学，以声数为至要。若夫辨论，乃其末节也。声者合四一上勾尺工凡六五之类是也。数者一二三四五六七八九十之类是也。前贤多不留心于此，其以为深者，媮薄自画，而讨论不来。其以为浅者，鄙俚斯嫌，而润色不出。故于论数目尺寸声调腔谱处，率删去。此则史家之通弊也。……太史公《律书》其最要者，末后‘生钟分’百三十五字耳。余说嫌多，删之可也。”云云。确为不刊之论。

现在我们再来研究《律书》中之“生黄钟”一章，兹先将原文摘录如下。

“术曰，以下生者，倍其实，三其法。以上生者，四其实，三其法。……置一而九三之以为法，实如法得长一寸，凡得九寸，命曰黄钟之宫。”

中国古代所谓“实”，便是现在算学中的“分子”。所谓“法”，便是现在算学中的“分母”。所谓“倍其实三其法”者，便是$\frac{2}{3}$，是即上面所述之“三分损一”，亦称“下生”。所谓“四其实三其法”者，便是$\frac{4}{3}$，是即上面所谓“三分益一”，亦称“上生”。

所谓“置一而九三之以为法”者，便是先设一个数目“1”，然后连用九个“3”去乘，计得 19683，以之作为“分母”。若演为算式则如下。

$$1\times3\times3\times3\times3\times3\times3\times3\times3\times3=19683$$

所谓“实如法得长一寸”者，便是假若“分子”之数，恰如“分母”之数，则其所得应为 1 寸。其式如下。

$$\frac{19683}{19683}=1\text{寸}$$

所谓“凡得九寸命曰黄钟之宫”者，其意盖指如此者九之，便得黄钟。换言之，便

是以“9”去乘上面那个“分数式子”，其所得之数即为黄钟。演为算式则如下。

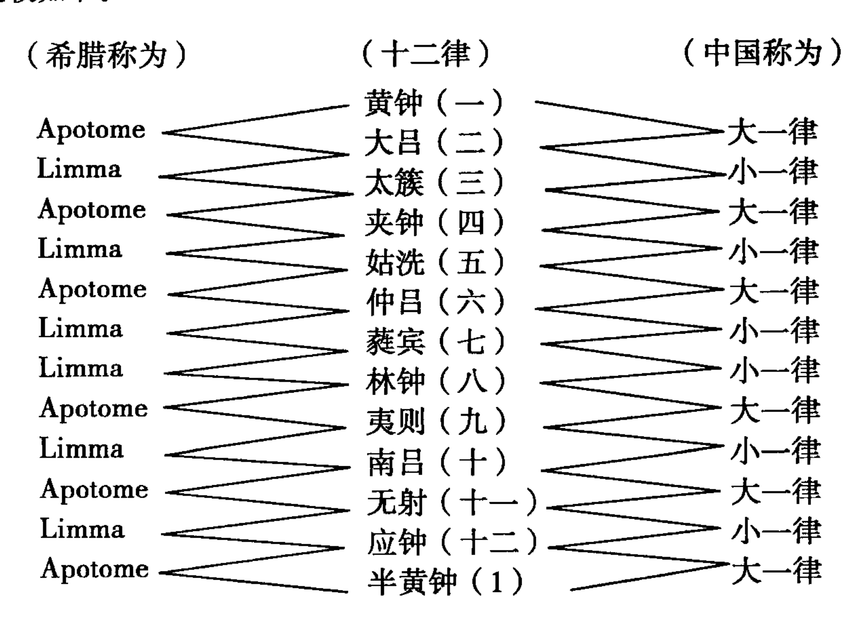
$$\frac{19683}{19683}\times 9=\frac{177147}{19683}=9=\text{黄钟}$$

177147 这个数，是置“1”而以十一个“3”去乘，便得。而且应用三分损益方法，每次皆可以除尽无余，免掉“分数式子”的麻烦。故前后汉书中遂直以 177147 为黄钟之“实”，19682 为黄钟之“法”。

现在，《史记》中却未尝以 177147 为黄钟之“实”（按“生钟分”章中之 177147，系指仲吕之“法”而言）。故司马贞《史记索隐》谓“实如法得长一寸”之“实”字，系指 177147 而言，当系根据前、后《汉书》而来也。

（四）中外乐制之关系

中国古代乐制所谓“三分损益法”，与希腊古代乐制之理论完全相同。因此之故，中国古代流行者，为“十二不平均律”。希腊古代流行者，亦为“十二不平均律”。中国各律相互之间，其距离大小，共分两种，一曰“大一律”，二曰“小一律”。希腊各律相互之间，其距离大小，亦分两种，一曰 Apotome，二曰 Limma，完全与中国相同。兹绘一图比较如下。

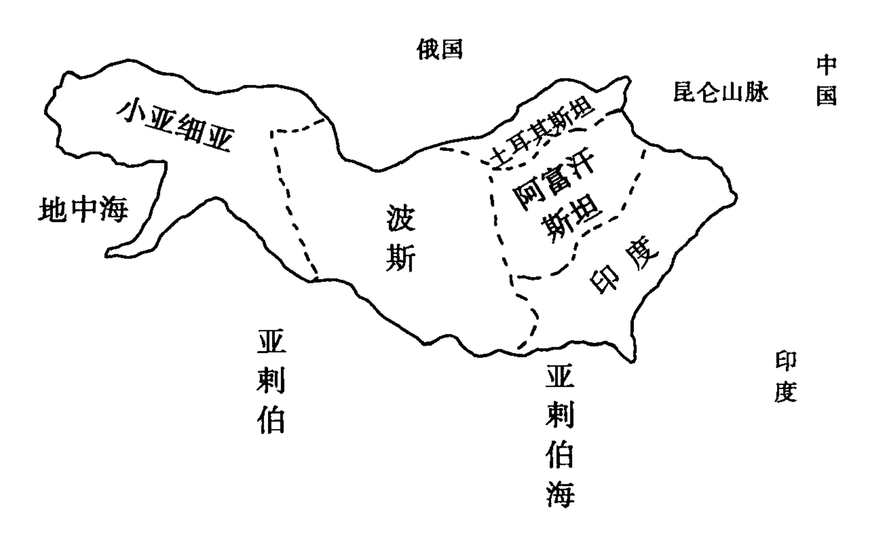


但是中、希两国乐制之理论虽完全相同，然在实际应用上则略有区别，因为中国古代定律用“管”，而希腊则用“弦”。我们知道，照物理学原则，2∶3 之比若在“弦”上则为“纯五阶”，而在“管”上所得，则较为低下（因管口面积与声音降低有关），故其结果不尽与希腊相同。著者将来尚有专篇详论，此处暂且不谈。

希腊之知用 2∶3 的理论，系自希腊大哲彼得果纳斯（Pythagoras）（西历纪元前第六世纪，约与吾国孔子同时）始。但彼氏自己未有著述传世，其学说皆由其门徒陆续传播。中国书籍之述及“三分损益法”者，实以《吕氏春秋》及《史记》两书为最古。而此两书之成，一在西历纪元前第三世纪之时（《吕氏春秋》），一在西历纪元前第一二世纪之时（《史记》），皆在希腊亚历山大帝（西历纪元前 336—323）东征亚洲以后。当时亚历山大的版图，包括现在小亚细亚、波斯、阿富汗斯坦以及印度、土耳其斯坦之一部，几与现在中国疆域邻接。有如下列一图。

希腊亚历山大帝国版图亚洲之部

（西历纪元前第四世纪）



因此之故，西洋一部分学者多谓“中国乐制系从希腊学来，至少亦受有希腊的影响。因当时亚历山大帝国版图，既已扩到亚洲中部。因而希腊乐制，被附近各种民族展转传布，流入中国。而中国儒者不知其所自来，遂一切记在黄帝账下。此固非情理之所必无者也。即或中国乐制并非整个学自希腊，而系中国人根据自己经验，逐渐进化成立，但用数理的系统的说明，如《吕氏春秋》、《史记》之所为者，终必受有希腊方面之影响”云云。

我以为吾国乐制，诚恐不免受有外来影响。但非希腊，而为巴比仑。因为第一，倘如西洋学者所云“中国乐制系在西历纪元前第四世纪之时，由希腊亚历山大帝国展转传

入中国”，那么，其时相距吕不韦之世，不过一百年；相距司马迁之世，不过二百年；吕氏宾客以及司马迁，不应不知此项乐制之所自。即或吕氏宾客不可信赖，而司马迁氏世称良史，熟读古籍，何至寡闻若此？第二，中国人对于外国文化之侵入，是向来壁垒森严。所谓“雅乐”、“胡乐”之分，虽经一二千年之久，犹不能泯其界限。而何以独对于“王者制事，立法物，度轨则，一禀于六律，六律为万事本焉”，如此郑重庄严之事，遂一味吸收外国文化，而且故意湮没其所由来，谬托中国远古自创？第三，中国古书中，虽多只言“六律”（按西洋学者中常有据此理由，而疑及中国古代只有六个律，而非“十二律制”者），但言“十二律”者，亦并非无之。譬如《国语》中有云：“王将铸无射（注：王，景王也），问律于伶州鸠。对曰：律所以立均出度也。……平之以六，成于十二。……故名之曰黄钟。……二曰太簇。……三曰姑洗。……四曰蕤宾。……五曰夷则。……六曰无射。……元间大吕。……二间夹钟。……三间仲吕。……四间林钟。……五间南吕。……六间应钟。……”《国语》一书，约成于西历纪元前第四世纪之时，而书中所记之周景王（前544—518）与伶州鸠之对话，则当在西历纪元前第六世纪之时。其时希腊彼得果纳斯（Pythagoras）（约在前580—500左右）之学说刚才建立，而亚历山大帝东征亚洲之事，尚在一二百年以后。而我们伶州鸠先生对于十二律，已经有了那种复杂而庄重的解释，足见其时早已备具十二律。（此外《礼记·礼运篇》中，亦有“十二管还相为宫”之语。但《礼记》晚出，我们可以置而不论。）第四，据近代出土之“周鲁正叔铜琴”，其徽位颇合三分损益之法，论者断为周朝中叶之物（约在西历纪元前第七世纪之时）。其时距希腊彼得果纳斯之降生，尚早一百年左右也。

因上述种种理由，我们可以断定吾国乐制，非学自希腊，但是与古代巴比仑却有若干关系。史称“黄帝命伶伦，自大夏之西，阮隃（汉书作昆仑）之阴，取竹为律”云云，“大夏”二字，或解为“西方之山”，或解为“西戎之国”，要之皆指中国西方而言。中国随处皆可以找着竹子，何以黄帝必须差遣伶伦，爬山越岭，前往西方一个特定处所（嶰溪之谷）去找竹子？是否当时中国知道西方有一个民族，对于乐制颇有发明，因而特命伶伦前去研究？这却是一个值得我们探讨的问题。

据近代西洋学者考求，希腊彼氏乐制系学自埃及，而埃及又学自巴比仑。因晚近巴比仑古物出土之故，更往往证明此说之可信。巴比仑历史之可考者，约在西历纪元前三千年，本较吾国黄帝为早（按黄帝时代，据中国历史所载，当为西历纪元前二千六百九十七年）。而巴比仑对于度量衡、天文、时历、音乐等等之发明，为时甚古，又早已为世界学者所公认。那么，中国当时所谓“大夏之西”，是否即指巴比仑本国，或巴比仑文化势力所及之区域而言，实是一个极有关系，尚待解决的问题。

近代西洋学者对于“大夏”二字，或解为Bactria，或解为Tochara，要皆指古代中

央亚细亚方面之种族而言。即《汉书》应劭之注，亦谓大夏为西戎之国。足见当时伶伦实已逾越中国国境，远赴西方习乐，是为吾国最早之外国留学生。

如果上面各种揣测不错，则希腊便不应称为中国的老师，只能算是中国的同学。而且巴比仑乐制之传入中国，实远较传入希腊为早。正因其传入甚早之故，中国儒者乃无书籍可查，只凭口头传述，知系产自西方，但不知究系如何产生，于是造作凤凰那段故事，如《吕氏春秋》所云“制十二筒，以之阮隃之下，听凤凰之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫适合”云云。其实所谓“阮隃之下”，也许是我们伶伦先生听讲之讲堂，所谓“凤凰”，也许是他的男女教习！

本来我们中华民族远居东亚，所有文化多系独自创造。但在古代历史中，却有两事常受他族文化之影响。其一为印度佛学，其二即为西北民族之音乐是也。其在上古则受了“大夏之西”的影响，其在中古则又受了“胡乐”的影响（现在普通所用的胡琴、琵琶、笛子皆是得自西北民族）。到了近代，西洋人的音乐，更一直侵到我们文武两面——学校与军队。

但是，我们中国音乐文化虽自古及今，曾与他族发生了不少的关系。然音乐这样东西，在我们民族生活方面，却具有一种特别作用，显与他族不同。其最重要者，即为吾国孔子立教，以“礼”、“乐”为本。换言之，即是以“礼”代“法律”，以“乐”代“宗教”，因而形成今日东西文化的两大潮流。

即就音乐艺术的赏鉴而论，中西民族的口味，亦复迥然不同。譬如古代希腊好“美”，而罗马喜“力”，近代西洋则承希腊罗马之旧，兼“美”与“力”而有之。因而西洋音乐的能事，专在如何“刺激人类的神经”方面用功夫，使其有“美”与“力”的感觉，刺激愈深者，则其艺术亦愈高。其结果西洋人十之八九，都得了“神经病”（nervous，nervous，nerveux）。音乐家之少年夭折、耳聋发狂者，更不胜其数。反之，中国古代音乐侧重“美”与“善”（孔子于“韶”则谓“美”、“善”兼尽，于“武”则仅以尽“美”为许）。因而中国音乐的能事，专在“如何安养人类的神经”方面用功夫。其结果诚有如魏文侯所云：“吾端冕而听古乐，则唯恐卧。听郑卫之音，则不知倦。”其实中国古乐之妙用，即在使你神经安贴，怡然睡去。到了“唯恐卧”的程度，便是中国音乐作用到了登峰造极之时了！

因此之故，中国音乐文化虽与西洋同出一源，但是彼此趋向却大不相同。

二十六年四月一日　王光祈草于柏林

（原注一）凡音之成由于物质颤动。“颤动数”（指每一秒钟内之颤动次数而言）愈多者，则其音愈高。

（原注二）中国古代律管下端之口，皆系封住。否则黄钟仅长九寸，实嫌过短，很难发出声音。反之，若系下端封口，则发音甚明。盖照物理学原则，一端封口而他端开口之九寸律管，其所发之音，恰等于两端开口之一尺八寸律管故也。又本篇所谓“颤动数”，系指“单颤动”而言，非指“复颤动”而言。法国人计算“颤动数”，系以“动去”为一次，“动来”又为一次，学者称为“单颤动”（Vibrations simples）。德国人计算“颤动数”，系以“动去”及“动来”共为一次，学者称为“复颤动”（Vibrations doubles）。因此之故，法德两国用以计算“颤动数”之公式，亦复彼此不同，其式如下。

法国……$N=\frac{V}{2L}$　　　　德国……$N=\frac{V}{4L}$

又按照上面公式所求得之“颤动数”，尚非绝对精确，因管口大小对于音之高低，尚有若干影响故也。但“管口补正”一事，将来尚须详细讨论，此处可以暂且置而不问。

（原注三）中国有所谓“竹声十三律”者，其“正律黄钟”系长九寸，“半律黄钟”系长三寸九分，盖以“半律黄钟”因“管口补正”之关系，其长应为三寸九分故也。《吕氏春秋》所谓“三寸九分”，或与此说有关，亦未可知。

译谱之研究[①]

（一）译谱之必要与简谱之缺点

吾国普通学校，既设音乐一科，于是乐谱问题，亦复随之而起。乐谱之来源有三：第一，由国内音乐家自制新谱。但国内现刻音乐人材如此缺乏之际，安能一时获得许多令人满意之作品？第二，利用外国音乐调子。但音乐之为物，是含有“民族性”的，外国音乐何能适合我们口味？至多只是几位专门研究西洋音乐之人，能领略其神味，究与一般民众何关？第三，将中国旧乐译为新谱。此事最关重要，不但可以暂应目前学校需要，而且可以建立“创造国乐”之基。但吾人于此却遇着一种问题，即如何着手翻译是也。

近年国内着手翻译旧谱事业之人，已渐渐不少。译成五线谱者，譬如司徒梦岩君之中译品，散见于上海出版之《音乐季刊》；李荣寿君之《皮簧曲谱》；邢仙山君之《中华音乐》（在巴黎出版）等等。译成简谱者，则有杨荫浏、陈鼎钧两君之《雅音集》，郑觐文君之《箫笛新谱》，刘振修君之《昆曲新导》等等。就国内一般习音乐者之习惯而论，似乎简谱最易于流行。但简谱有四大缺点：（一）能兼载各种复杂“音乐符号”，素称复杂之西洋音乐无论矣，即中国昆曲旧谱中所谓掇、叠、擞、霍等等符号，亦有难于应付之势。（二）不能兼载“谐和”（Harmony）。中国“谐和学”虽不发达，但旧谱中亦间

① 《译谱之研究》成文于1929年3月，原载于《中华教育界》十七卷第十期（1929年5月），本《文集》所采用的底本源自陈聆群于1984年编辑的《新见王光祈音乐论文集录》（未出版稿）。

有兼载“谐和”者，如明末朱载堉《乐律全书》中所载《诗经》各谱是也。此项简单“谐和”，或者简谱之中，尚可兼载；不过吾人将来如欲创造“新国乐”，则对于中国旧有之简单“谐和”，势非加以扩充不可。彼时简谱万不能再胜其任矣。（三）五线谱，一眼望去，便知其调子升沉大势；而简谱则无此项优点，最不便于研究音乐之人。（四）简谱之分别音级高低，只以黑点附记“亚拉伯数字”之上，如$\underset{\cdot}{5}$与$\dot{5}$之类；倘印写之时，黑点偶然脱落，则相差便有一个音级之大。

吾国音乐之不发达，旧谱记载方法简陋，实为最大原因。盖乐谱之上，既不能将各种“实际演奏”方法，均用符号以表明之；于是只恃教师口授，未有固定乐谱。古乐之所以失传者在此；后人不能于先民遗业之上，加以改良促进者，亦在此。譬如作诗一事，若无适当之文字以记之，则虽有天才亦无从发展。此正所谓“工欲善其事，必先利其器”也。西洋五线谱，实为现代世界上最良之乐谱，经过一千余年之改良进化所产成者。虽其中一点一划，亦皆有其长篇“变迁历史”。在欧人中亦尝有欲用“数目符号”以代替五线谱者，譬如法国大哲学家卢梭（按卢梭本人亦系音乐家，曾有音乐作品遗世）、德国音乐教员 Notorp（1774—1846），皆常有著作，主张此事。但对于根深蒂固之五线谱，终不能将其推翻。我虽为极力主张创造中国“国乐”之人；但对于乐谱及乐器两事，却主张尽量采用西洋业已发明者。盖此两事，只算一种“工具”；我们所希望之“国乐”，乃系作品精神方面适于中国“民族性”者也。

（二）旧谱之种类

吾国现存音乐文献，似以昆曲、七弦琴、古乐（如《诗经》乐谱之类）、胡琴、箫、笛、琵琶等谱为最多。至于通行之乐谱种类，则可分为下列各项：

- 谱
  - 乐谱
    - 律吕谱（如黄钟、大吕等等十二律是也）。
    - 音阶谱（如宫、商、角、……或上、尺、工、……等等是也）。
  - 指法谱…………（如七弦琴谱是也）。

“乐谱”符号，系表示声音之高度，或音阶之大小。反之，“指法”符号，系表示手指应按何弦何徽，以及弹奏方法。本文所述，系专限于“乐谱”范围。至于“指法”一类，著者他日当另为文以述之，此处只举一例，以为分类之标准而已。譬如七弦琴谱，
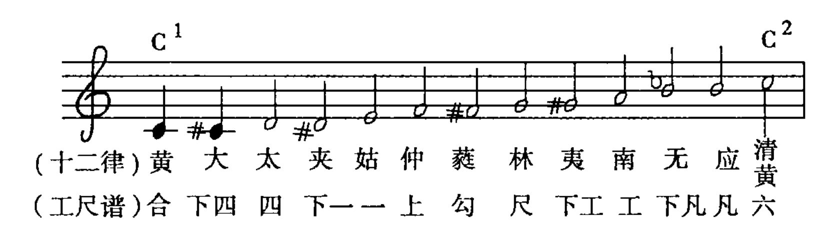
即系一种“指法谱”。现在姑举一个符号为例，如下：

中九
匀

这个符号系四种原素所组成：（甲）“二”系表示右手应弹琴上第二弦。（乙）“九”系表示左手应按第二弦上之第九徽处。（丙）“勹”系表示右手弹弦之时，应用该手中指向身勾弹（按即向奏者胸前弹来）。（丁）“中”系表示左手按弦之时，应用中指去按。假如琴上第一、二、三、四、五、六、七弦所定之音，为黄钟、太簇、姑洗、林钟、南吕、清黄钟、清太簇七音；则第二弦上第九徽处，应为南吕，译为五线谱则为 a。总之，“指法谱”之特点，只在告诉我们，按第几弦与第几徽，并不直将该音名称明示我们，此则与“乐谱”不同之点也。

（三）律吕谱

现在我们对于“指法谱”一项，暂且置而不论，专门研究“乐谱”，并先从十二律入手。倘若我们假定“正律黄钟”等于西洋之 c^1（此种假定，是否适当，将于本文篇末详述），则中国十二律译为西洋五线谱，应如下式：
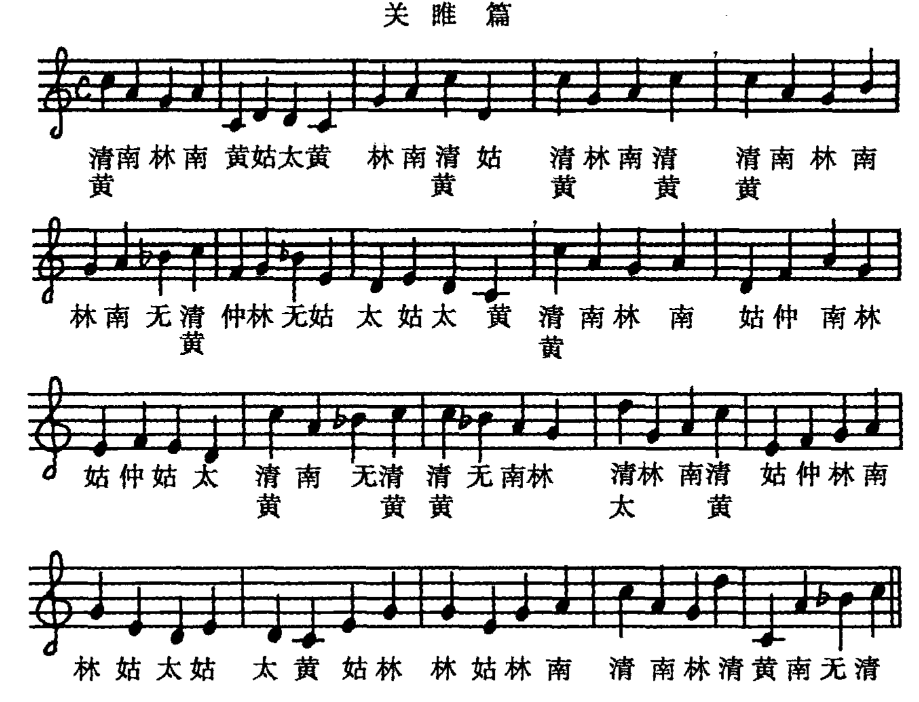


中国“古乐”之谱，多用此种律名，附注于歌词之下，最为明了易译。譬如朱子《仪礼经传通解》所载风雅十二诗谱，即以律名附注歌辞之下。兹录“关关雎鸠”一篇，并译成五线谱，如次：

关　雎（原注：无射清商。俗呼越调）
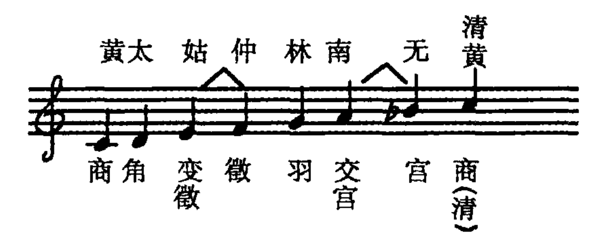
关	关	雎	鸠	在	河	之	洲	窈	窕	淑	女	君	子	好	逑
清黄	南	林	南	黄	姑	太	黄	林	南	清黄	姑	清黄	林	南	清黄
参	差	荇	菜	左	右	流	之	窈	窕	淑	女	寤	寐	求	之
清黄	南	林	南	林	南	无	清黄	仲	林	无	姑	太	姑	太	黄

求	之	不	得	寤	寐	思	服	悠	哉	悠	哉	辗	转	反	侧
清黄	南	林	南	姑	仲	南	林	姑	仲	姑	太	清黄	南	无	清黄
参	差	荇	菜	左	右	采	之	窈	窕	淑	女	琴	瑟	友	之
清黄	无	南	林	清太	林	南	清黄	姑	仲	林	南	林	姑	太	姑
参	差	荇	菜	左	右	芼	之	窈	窕	淑	女	钟	鼓	乐	之
太	黄	姑	林	林	姑	林	南	清黄	南	林	清太	黄	南	无	清黄

关 雎 篇



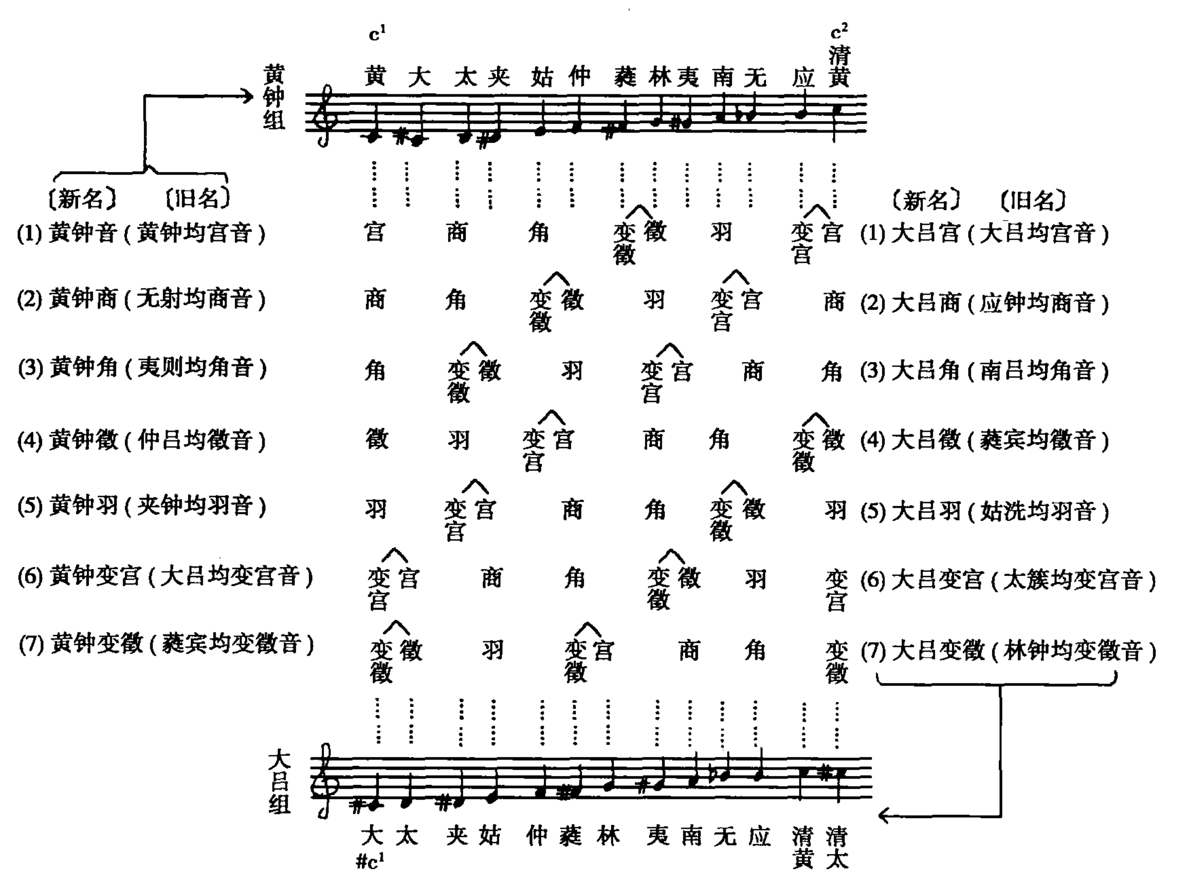
因为歌词系四字一句之故，所以我把它译成 4/4 拍子。所谓“无射”者即“无射均”也；换言之，即是“无射为宫”也。所谓“清商”者，即以“清商”为“基音”，用来起调毕曲是也。换言之，该调组织，有如下式（谱中符号“∧”，系表示“半音”；其余无符号者，则为“整音”）：



我主张以后翻译此种调子，直名之为“黄钟商”；但在其旁，附注“原名无射清商”一语而已。其理由详后。

（四）宫商谱

其次则为宫、商、角等等乐谱符号。此种符号，仅能表示音阶距离大小。至于宫音究竟等于西洋五线谱上何音，则非先知道该调所配之律不可。在旧谱中，如言“无射均商音”，则事实上即无异于以“商”为“基音”，并配黄钟一律。因此，我们便可直接将“商”字，译为五线谱上之 c^1。反之，如言“应钟均商音”，则事实上无异于以“商”为“基音”，并配大吕一律。因此，我们便可直将“商”字，译为五线谱上之 $^\#c^1$。兹将黄钟大吕两组，图列如下。



本文因为篇幅有限，故只绘两组，读者如欲对于八十四调（7×12＝84）一目了然，则请再将太簇以下十组，自行照样绘出，便可一劳永逸。中国旧谱中，所谓“宫音”
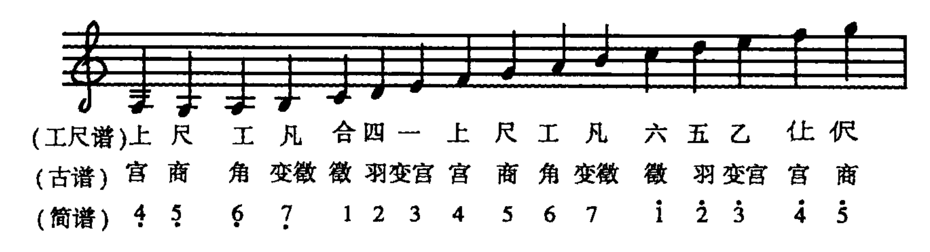
“商音”等等，即等于西洋所谓“阳调”“阴调”（或译为“长音阶”“短音阶”）之类，中国旧谱所谓“某某均”者，即等于西洋所谓“某某调”（如 c 阳调，d 阳调，c 阴调，d 阴调之类）。不过西洋所谓“c 阳调”或“d 阳调”者，乃指该调之“基音”（Tonic），系配 c 律或 d 律而言。而中国旧谱则不然；譬如“无射均商音”，并非指“基音商，系配无射一律”而言；其详情已如前表所示。假如现在我们改用“黄钟商”一名，以代“无射均商音”一名，则直与西洋所谓“c 阳调”“d 阳调”等等，完全相同类。

又明末朱载堉《乐律全书》中所谓“黄钟之角，姑洗起调，姑洗毕曲”者，即“黄钟均宫音”之意；换言之，即等于我们现在所谓“姑洗角”。至于宋人对于八十四调，每调皆各自给以一个名称，如大石调、歇指调之类，则又繁杂难记，不可为训矣。

前译朱熹所传诗谱，所谓“清黄”“清商”，皆系指该音较之“正黄”“正商”高一个音级而言。但乐谱中亦间有以清浊二字代表升音（♯）降音（b）符号者；换言之，此时“清商”二字，只表示较“正商”高“半音”，非较“正商”高一个音级。学者如遇此种难于辨别之处，宜从全篇乐谱观察，“清”字究作何解释为妥。

（五）工尺谱

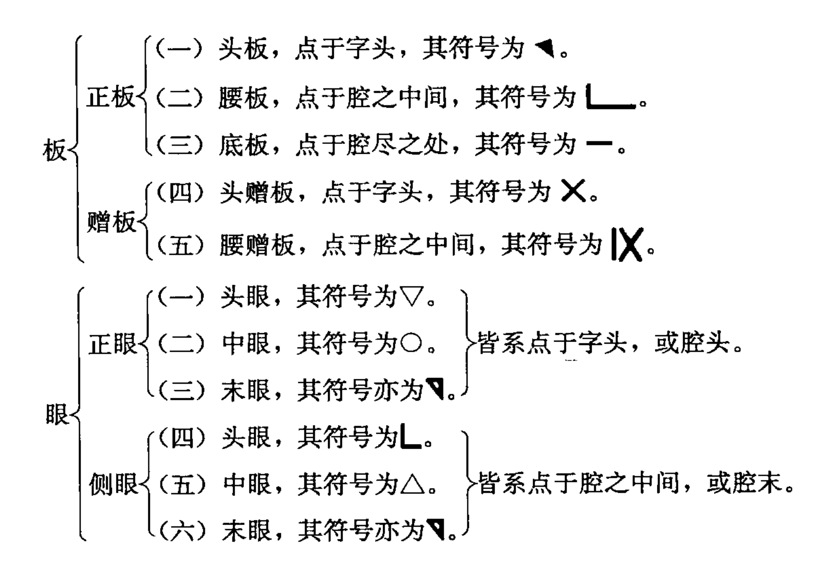
再其次，则为工尺谱。工尺谱之性质，全与宫商谱相同；亦有上述种种“转调”之别，即世所谓“翻七调”者是也。兹先将小工调之工尺符号，译为五线谱如下：



中国旧谱之用黄钟、大吕或宫、商、角、徵符号者，大概无拍子板眼。但此种乐谱多有歌词附记于上；而且此项歌词大抵为四言诗、七言诗等等；换言之，其组织有一定形式，有一定秩序。因此，我们可以按照歌词字句及意义，以定板眼。反之，中国旧谱之用工尺符号者，尤其昆曲乐谱（如《纳书楹》以及新近出版之《集成曲谱》等等），皆有板眼符号附记其旁。盖词曲字句，长短不一，如无板眼附记于旁，殊难令人猜定；此当为中国板眼发达最大原因。（按中国详述拍子之事，似以宋张炎《词源》中之“拍

眼”一篇为最早。其时正值中国词曲发达最盛之时也。）

兹将中国板眼符号及定义，汇录如下：



兹再将板眼符号，合绘一图谱如下：

1	板		头板 ◀	腰板 └	底板 —	头赠板 ✕	腰赠板 |X
2	眼	头眼	正眼 ▽	侧眼 └			
3		中眼	正眼 ○	侧眼 △			
4		末眼	正眼 ◥	侧眼 ◥			

拍子种类
（一）流水板，系有“板”无“眼”，等于西洋“整拍”。
（二）一板一眼，系于“板”之外加用一个“中眼”，等于西洋“二拍子”2/4。
（三）一板三眼，系于“板”之外加用头中末三眼，等于西洋“四拍子”4/4。

凡落“板”之处，我们皆将其音，紧接列在五线谱中“拍线”之后。换言之，应为“拍线”后之第一个音符。其后始继之以“眼”。其所以落“板”之处，必须紧接“拍线”之后者，因为西洋五线谱上“拍线”后第一个音符，常较本拍其他音符之音为“重”故也。此事余将于他日另作“中国诗与乐之轻重律（Metrik）”一文以论之，此处暂付阙如。近见刘振修君所编《昆曲新导》及童斐君所作《中乐寻源》皆将“眼”紧列“拍线”之后，而以“板”居本拍之中。譬如刘君所译《吃糠》一曲，其式如下（见原书九十四页）。

刘君所译：

上 工 尺	尺 上 四 合	OL
喉	咙	

曲谱原式：

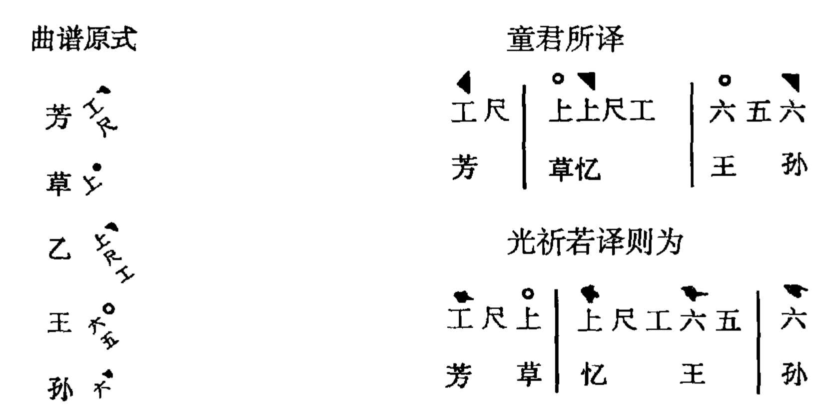
喉 上尺工尺上四

咙 合四

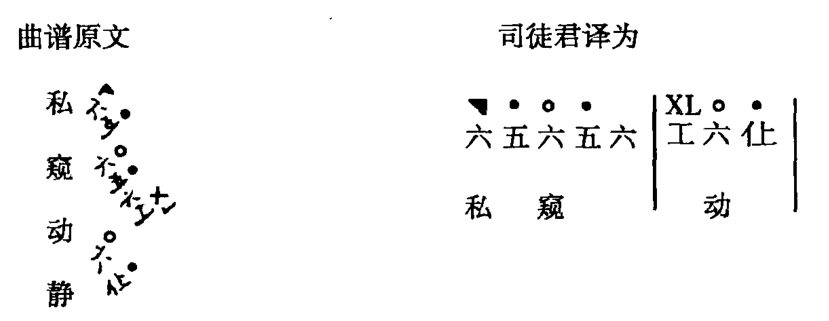
光祈所译：

上 尺 工 尺 上 四	合 四
喉	咙

又如童君所译《忆王孙》，见原书八十八页，其式如下：



反之司徒梦岩君所译《亭会》一曲（见上海中华音乐会《音乐季刊》第三期），则与余之主张，完全相同。譬如：



余不知刘、童两君如此翻译，是否另有重要理由。如其无之，则余以为司徒君之译法，实较妥善也。

空言不如举例之易于明悉，兹特将中国旧谱各种符号，一一译为五线谱上所用之符号，如下：

惟其中有须加以解释者。即：

第（8）例共有 a、b、c 三种译法，可由译者斟酌情形译之。

第（9）（10）两例，所谓“霍”者，系用之于上声字，其第二腔皆只要闭口带过，不可延长。

第（11）例所谓“豁”者，系用之于去声字，如“工ㄑ尺”，则于“工”字腔唱足时，带一“六”字腔，然后入“尺”字腔是也。
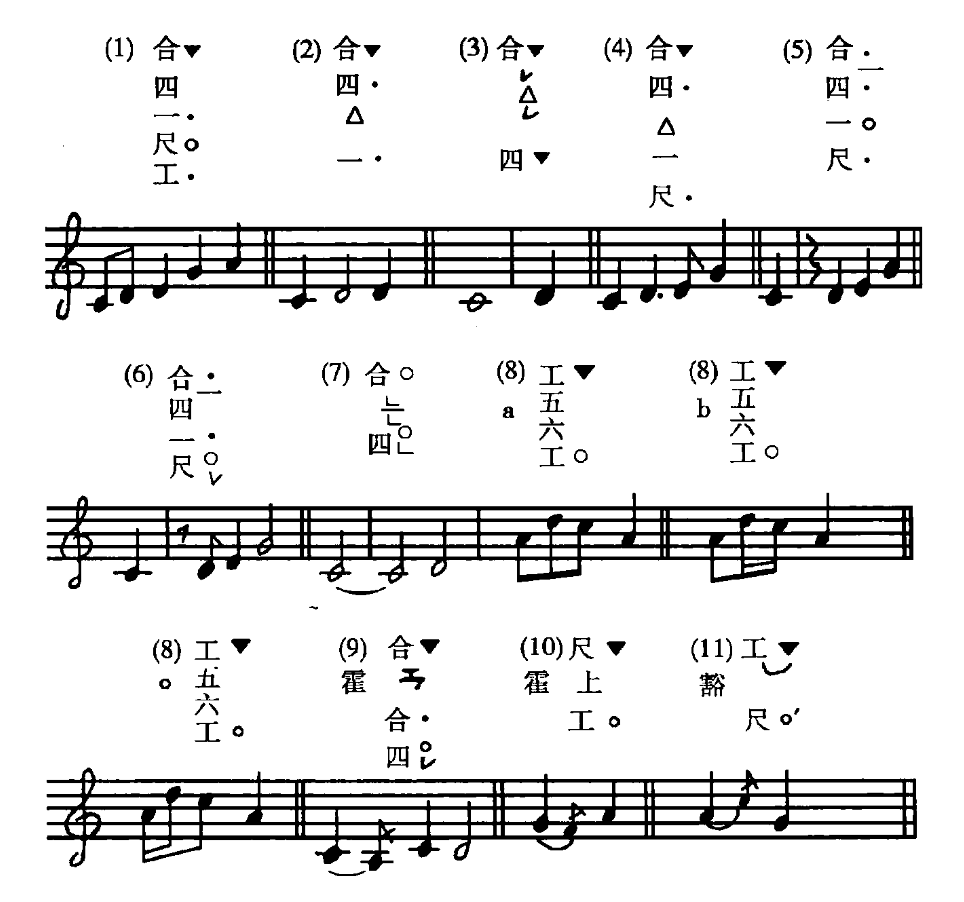
第（12）例所谓“掇”者，即一腔中稍加顿逗而唱作两腔；如“仩乙五六”之唱作“仩·乙五六”是也。
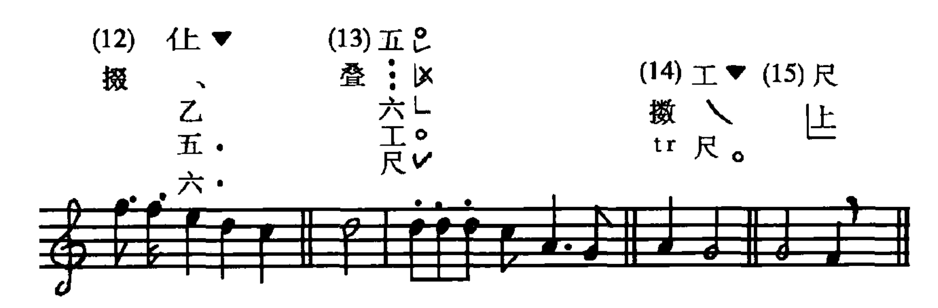
第（13）例所谓“叠”者，系将其腔重叠唱之；如“五…六工尺”，即将“五”字自腰赠板以下，三垒其音，作“五五五”是也。

第（14）例所谓“擞”者，系摇曳其音之腔；譬如“工尺”，则于“工”字之上，吹者将笛之第一孔忽开忽按，成为“工凡、工凡、工凡、工凡”等等是也。

第（15）例，工尺字之左下角，如有一个符号L，则系表示钩住再起之意。歌声可于此处，作短时间之断歇，而转气以另起下腔。

以上解释，系见之于《集成曲谱》及《中乐寻源》，读者可以取来参考。





现在我们再来研究“翻七调”问题。中国笛子只有六孔（西洋笛子则有十四孔），换言之，其上只有两个“半音”，其余则为“整音”。倘若吹笛之人，并不知用“半按”之法（即是将孔口按着一半；则其所得之音，当较该孔完全不按者为低），或“间接”之法（譬如将第六第四孔按着，而放开第五孔；则其所得之音，当较只按第六孔而放开第五第四两孔者为低），以为救济，则笛上“半音”与“整音”位置，是始终不变的。如此则中国近世所谓“翻七调”，便成为七种内容组织各不相同之调子。譬如小工笛上，则其所翻得之七调，应如下表（表中符号“∧”，系表示“半音”位置）：

吹口　膜　第六孔　第五孔　第四孔　第三孔　第二孔　第一孔　穿绳孔

小工调……………………六∧凡 工 尺 上∧一 四 合

凡调…………………六 凡∧工 尺 上∧一 四 合

六调……………… 六 凡 工∧尺 上 一 四∧合

正工调…………六∧凡 工 尺∧上 一 四 合

乙调………　….六 凡∧工 尺 上∧一 四 合

尺调……………………… 六 凡 工 尺∧上 一 四∧(合)

上调………………………… 六 凡 工∧尺 上 一∧(四)(合)

英名……… f^2∧e^2 d^2 c^2∧b^1 a^1 g^1 f^1∧e^1 d^1 c^1∧(b) (a)

律名……… 清仲（半仲）∧清姑（半姑） 清太（半太） 清黄（半黄）∧应 南 林 仲∧姑 太 黄∧浊应（倍应） 浊南（倍南）

因此我们对于：

小工调之	合	四	一	上	尺	工	凡	六
则应译为	c^1	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	b^1	c^2
凡调之	合	四	一	上	尺	工	凡	六
则应译为	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	b^1	c^2	d^2
六调之	合	四	一	上	尺	工	凡	六
则应译为	e^1	f^1	g^1	a^1	b^1	c^2	d^2	e^2
正工调之	合	四	一	上	尺	工	凡	六
则应译为	f^1	g^1	a^1	b^1	c^2	d^2	e^2	f^2
乙调之	合	四	一	上	尺	工	凡	六
则应译为	g^1	a^1	b^1	c^2	d^2	e^2	f^2	g^2
尺调之	(合)	四	一	上	尺	工	凡	六
则应译为	(b)	c^1	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1	b^1
上调之	(合)	(四)	一	上	尺	工	凡	六
则应译为	(a)	(b)	c^1	d^1	e^1	f^1	g^1	a^1
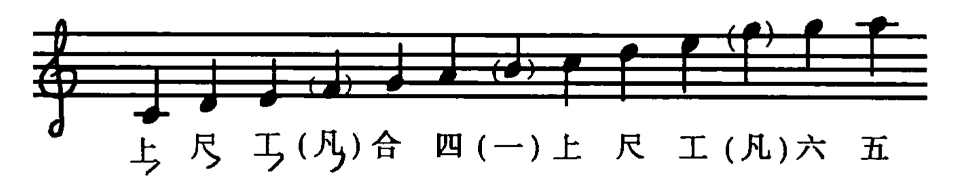
（按上列各调名称，与拙著《东西乐制之研究》第一〇五页上所列者相异，请以此为准。）

但国内著作中，如刘振修君则直以小工调等于西洋之 c（阳）调，凡调等于西洋之 D（阳）调；王季烈君则又以为小工调等于西洋之♭A 阳调，凡调等于西洋之♭B（阳）调；殊不知西洋之 C（阳）调与 D（阳）调，或♭A（阳）调与♭B（阳）调，其“半音”位置皆彼此相同，而中国所谓小工调凡调等等，则各调“半音”位置皆不相同，一如上表，何能中西并比？至于童斐君则以为“一笛只准一宫，不能再作他宫之用；今翻七调，音阶多有假借之处。……非借用升半音，即借用降半音，七声中忽有一二字升降半

音，于调必不谐。然今笛翻调，听者并无不顺之嫌，则耳与笛习，听官随器同讹矣”云云。但中国之用一笛翻调，非自今日始然；至少昆曲时代即已如此。换言之，当时制曲之人，即系手持一笛以谱调子，安知彼等之所以特别标名某某调者，非因各调性质各有其特点之关系乎？而此项特点之由来，初不仅在调高低之别，调中“半音”位置，实为重要原因之一，彼制谱者初不必自知其原因何在，但觉其颇有特点而已。因此，我们遂不能谓彼等系“借用升半音”或“借用降半音”。盖调之组织根本已变，并无所谓“借用”也。倘我们今日译谱，将此根本不同之七种组织，皆归纳于一种“阳调”组织之内，恐与原作曲者之意不相符也。又郑觐文君于其所著《箫笛新谱》之中，自言曾于一支笛子之上，翻出十二个调子。彼并谓吹笛按孔之法，有“半放”“全放”之分。果尔，则一支笛子翻出十二“阳调”，亦并非不可能之事。但中国最近数百年来，音乐退步已达极点，吾恐当时制谱与演奏之人，皆未必能如郑君之考究“半音”位置何在，——加以“半放”或“全放”之种种救济，求得十二个内容组织相同但声音高度不同之“阳调”出来。

兹将《琵琶记·吃糠》一曲，译录如下，以资比较。曲与谱之原文，均系按照《集成曲谱》所印。惟“扬”字之“工四工尺”，似有错误，兹特照《中乐寻源》改写为“工合工尺”。又“可”字之“合。工乚⺄合”，其“工”字板眼符号，亦似有误，特照《中乐寻源》改为“合。工◢⺄合”。此外，曲谱起首之处，往往未点板眼，兹特书 Recitativ 一字于其上；换言之，即歌者对此，可以自由歌唱，不拘板眼是也。

该曲原系乙调，故谱中“上尺工合四上尺工六五”，应译为下列各音。



又该曲之基音为“上”。兹特以方圈画之上，书作[上]，列于谱首，以资区别。换言之，该调组织次序为：c d e～～～g a～～～e（按我们决定基音之法，系先视该调结尾之音，然后再看该音在全篇乐谱中，是否占重要位置。审核既毕，始加决定）。五线谱下之 T，即 Tonic（基音）之意。

《琵琶记·吃糠》　　乙调
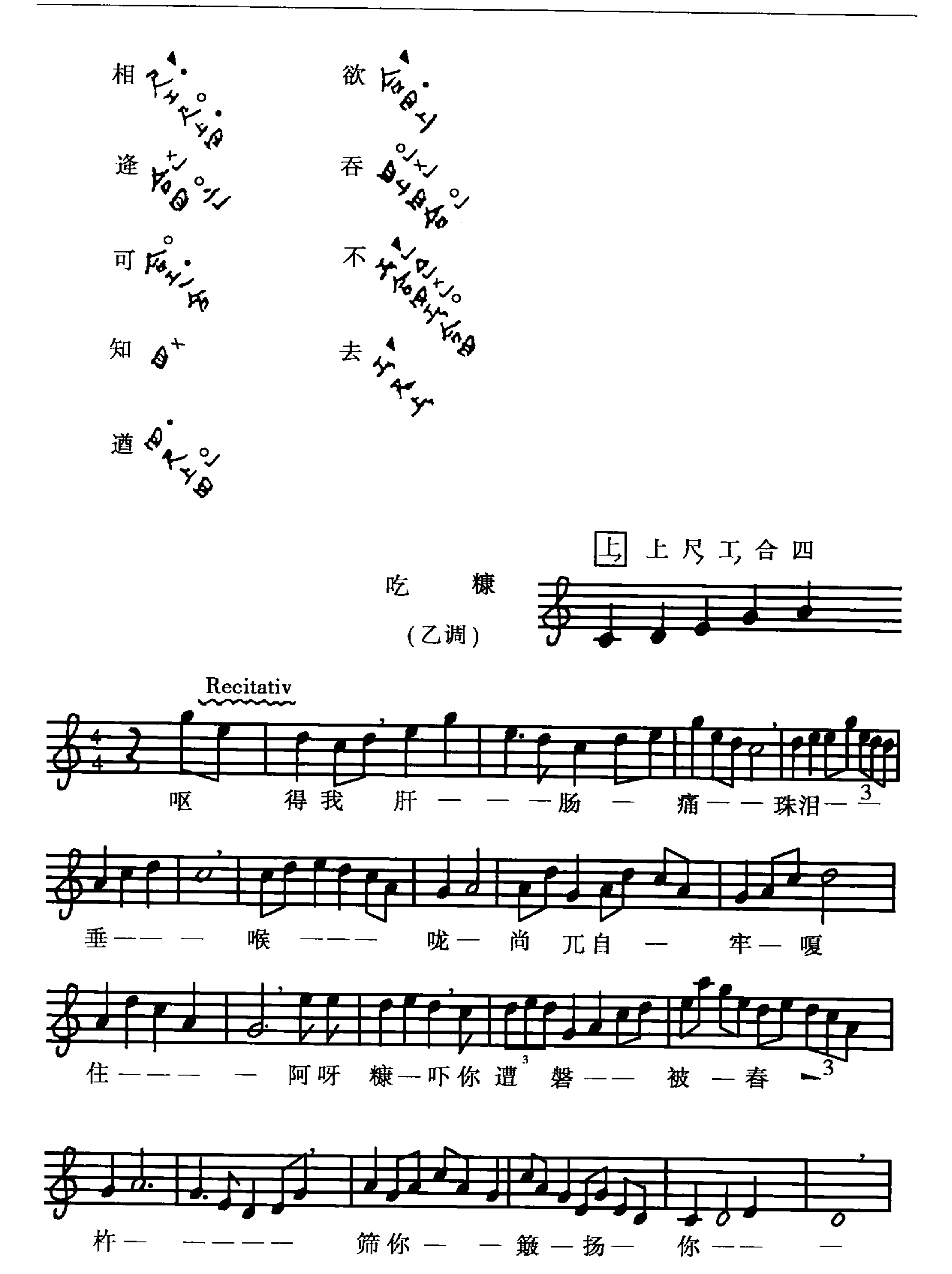
（孝顺儿）呕得我肝肠痛珠泪垂喉咙
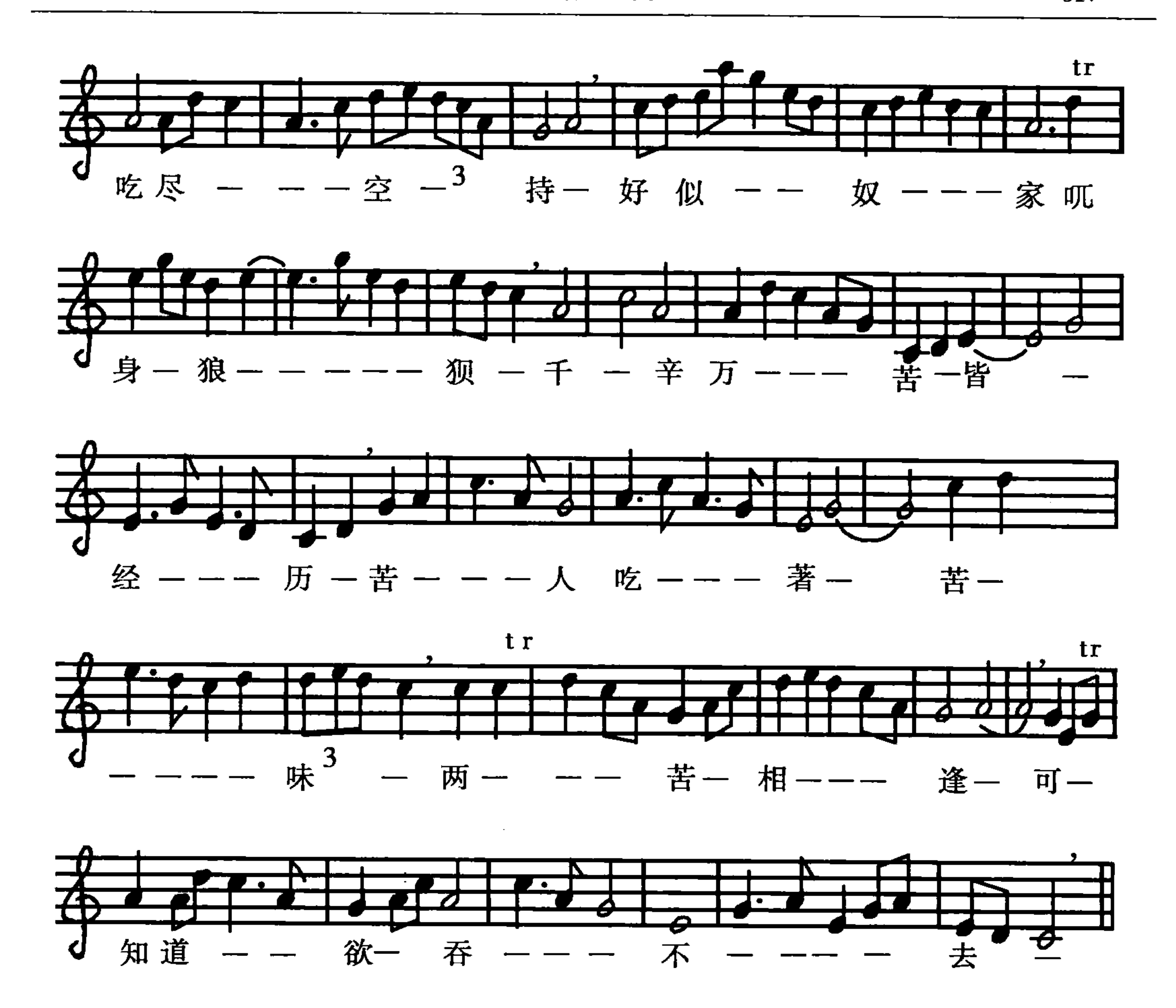
尚兀自牢嗄住阿呀糠吓你遭

砻被春杵筛你簸扬你吃尽空

持好似奴家吼身狼狈千辛万

苦皆经历苦人吃著苦味两苦


相
逢
可
知
遒
欲
吞
不
去
上 上 尺 工 合 四
吃　糠
（乙调）
Recitativ
呕 得我 肝— — —肠 — 痛— —珠泪—
垂— — — 喉 — — — 咙— 尚 兀自 — 牢— 嗄
住— — — — 阿呀 糠—吓你遭 磬— — 被 —春
杵— — — — — 筛你— —簸—扬— 你— — —



（六）黄钟一音之高度

关于译谱之事，至此告一段落。现在我且提出一个悬而未决之问题，以待读者诸君讨论。

黄钟一律之音，究竟等于五线谱上何音？学者对于此项问题，主张极为不一。在西洋著述中，则有下列各派：

（甲）比利时乐器博物馆馆长 V. Ch. Mahillon，曾依照朱载堉所定律管长短大小，制成黄钟律管；由此所得之音，为五线谱上之$^\flat e^1$（参看后列谱表）。此种研究结果，曾记载于比利时皇家音乐学院一八九〇年之《年书》第一百八十八页（Annuaire du Con-

servatoire Royal de Musique de Bruxelles 1890）。

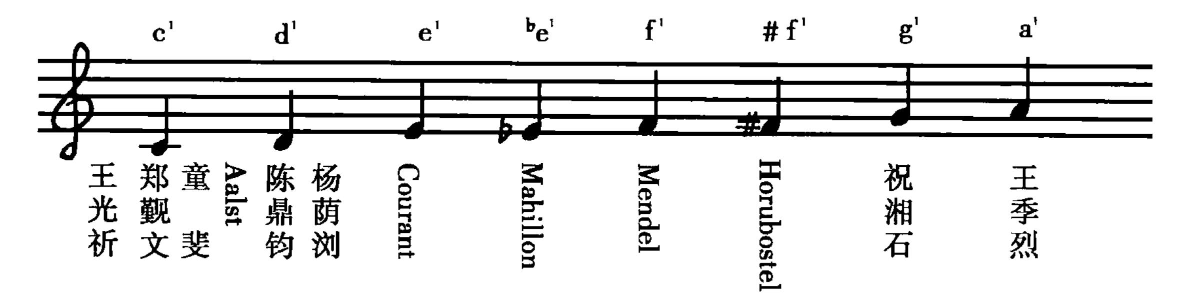
（乙）法国学者 M. Courant 于其所著之《中国雅乐历史研究》（Essai Historique sur la Musique Classique des Chinois，1912）书中，系将黄钟一律译为 e^1（参看后列谱表）。按此书为西洋著作界中研究中国音乐理论最良之书。

（丙）荷兰人 J. A. van Aalst 曾用英文著成《中国音乐》（Chinese Music）一书，系将黄钟一律译为 c^1（参看后列谱表）。按此书系一八八四年在上海海关出版，因此君在海关任事故也。

（丁）德国 Mendel《音乐词典》中，系将黄钟一律译为 f^1（参看后列谱表）。按此项词典共有十二厚册，系一八七二年出版。

（戊）柏林大学教授 Hornbostel（奥人）曾制成黄钟律管一支，其长度为 23cm（公分），其直径为 0. 9cm。由此所得之音为 $^{\#}f^1$（参看后列谱表）。按此君为西洋研究“比较音乐学”之最有名者。彼曾特赴美洲研究印第安人之音乐，尝搜集世界各民族之乐器、乐谱、乐书若干，并派人到各处实地制留音片子一万余种。据其研究结果，中国黄钟九寸，应等于西洋 23cm（公分）。证以中国排箫以及南洋群岛南美洲各地所流传之黄钟律管，盖无不如此。

至于中国近人著述，对于此事则亦议论纷纭，莫衷一是，譬如王季烈《集成曲谱》则译黄钟为 a^1，童斐《中乐寻源》则译为 c^1，郑觐文《箫笛新谱》亦译为 c^1，拙著《东西乐制之研究》亦译为 c^1，祝湘石《说曲谱之代音字母》一文（见上海《音乐季刊》第三期）则译黄钟为 g^1，杨荫浏、陈鼎钧《雅音集》则译合（黄钟）为 d^1。兹将上述各种主张，汇列一谱如下：



究竟古代黄钟九寸，等于今尺若干？吾人若未掘得上古尺子以前，实难加以决定。寸尺既不能定，则音之高度，亦当然不能确定。但此种问题，即不解决，亦复无关重要。因为音乐上最重要的，是“相对高度”（即是由甲音到乙音间之音程值），而不是“绝对高度”（即是模范音的颤动数究为若干）。因此，我们对于黄钟高度，尽可以不了了之。至于我之所以译黄钟为 c^1 者，系因近世西洋音乐系以 c^1 为始。倘若我们采用黄钟为 d^1、e^1 等说，则译谱时须加上许多升音（#）降音（b）符号，殊感不便。换言

之，我之所以如此翻译者，全从便利着想，并非以黄钟之音必为 c^1 音也。

十八年三月十二日草于柏林国立图书馆中

（原载《中华教育界》十七卷第十期，一九二九年五月）

“中国音乐”词条[①]

翻译：王勇

中国古老的民间传说，认为音乐的起源，是源于宗教、民间的典礼仪式以及对下一代的教育。用音乐来表述感受，就是中国人所谓的“抒情”。乐音按照音阶的规则排列，代表了一种整体的和谐。《礼记》中记载到：音乐来自于人类的心声，根据人们的感受，人们用声音创造了和谐或不和谐的音乐。以乐器为伴奏的歌唱和舞蹈装点了各种仪式。其中用音乐来团结人们的思想，从而稳定秩序，是音乐多种功能中的一种。《诗经》中包含了305首来自孔子的歌曲，其中有些歌的曲调十分通俗，有些则庄严。其他的还有圣歌和朝廷仪式的乐曲，宴会音乐，在寺庙内祭祀祖先的音乐，对君王赞颂的音乐。不过歌词被保留了下来，但是旋律都已经丢失。

主要的乐器有钟，磬，鼓，五弦或者七弦的琴，笛子，十九根弦的瑟，16根管子的排箫，13或者19根管子的笙（就像一种用嘴可以吹奏的管风琴那样）。

许多世纪以来，一些来自于周边国家的乐器流传到中国，如来自蒙古、中亚、西藏、波斯和印度等。来自印度的佛教音乐和西藏喇嘛教的宗教音乐与中国音乐十分不

---

① 《“中国音乐”词条》（“Musica della China”）为1929年版《意大利百科大词典》（Enciclopedia Italiana）中的一个词条，原文为意大利文。但据译者推测，“王光祈并不会意大利文，所以当年撰写此条目一定是用德语或中文写成，再请人翻译为意大利语”。在该词条向中文翻译的过程中，译者首先“请慕尼黑音乐学院的Mastnak教授，帮我翻译成英语，再从英语将该文译为中文”。2006年，译者王勇将该词条的中文版首发于其博士论文《王光祈留德生涯与西文著述研究——一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析》（上海音乐学院博士论文）。本《文集》所录版本采自上海文艺出版社出版的《一位新文化斗士走在音乐学之路的“足迹”考析：王光祈留德生涯与西文著述研究》（王勇，2008：152—154）。

同。中国的道教乐曲是用笛子和弦乐器演绎的。

在中国音乐中是有 12 个半音的，它与半音音阶相似。从理论上说，全音音阶可以在 12 个声调里自由转调，但是没有实际用于作曲。

中国最古老的音阶由五音组成。在周朝时又有两个不同的音被加入创造了有七级的音阶"C、D、E、#F、G、A、B"，但是五音音阶依然在中国担任了重要角色。

器乐：最初琴有 5 根弦，之后变为 7 根弦，是器乐中十分重要的一种。利用 13 个徽创造出了基本音阶，它与整根弦长的关系如下：

corda vuota	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

古琴所使用的律调有很多可能性，不同的排列就是不同的调，下面举例说明，例如"黄钟韵"：

Corde (dall'orlo del tasto) . .	1	2	3	4	5	6	7
Nome dei toni	G.	A.	c.	d	e	g	a
Nome dei gradi	*sol*	*la*	*do*	*re*	*mi*	*sol*	*la*

同样是五声音阶，但也可以有"仲吕韵"：

Corde	1	2	3	4	5	6	7
Nome dei toni	G.	A.	c.	d	f	g	a
Nome dei gradi	*re*	*mi*	*sol*	*la*	*do*	*re*	*mi*

弹琴时用右手拨弦，同时以左手定调和音质。琴谱是用一种特殊符号写成的。

声乐：华丽声乐篇章来自于戏剧中。唐代的唐明皇，一个从公元前 713 年至 756 年统治中国的皇帝，被认为是中国戏曲之父（戏剧中的歌曲）。他在当时的首都创办了音乐学校。其后在宋代和元代的戏剧中也出现了戏曲，其中有吟诵和独白部分，也有曲调的部分。我们可以将公元 1530 至 1860 间的戏剧分为两类：北方戏曲和南方戏曲。北方戏曲一般为四幕，对话在其中显得比较重要。南方戏曲一般有多幕，曲调因人物而定，既有独唱又有合唱的部分。戏曲主要由笛子等伴奏。19 世纪之后中国戏曲有了新的模式，比如"二黄"和"梆曲"的形式。

论中国诗学[①]

翻译：王勇

第一部分 导 论

在中国的语言中，区分一个字，在读音上可以有四种不同的声调：第一种被称之为“平”，是一种平滑的声调；第二种“上”，是上升的声调；第三种“去”，是一种离去或者说向下的声音；第四种“入”，是一种入声或者短音。

由于第四声非常短促，所以在唱歌吟曲的时候，经常会用其他声调来替代它，所以，在中国的艺术歌曲（在中国称之为“曲”）中，常常只使用三种声调。而在这三种声调中，又被细分为两种类型，阴（女性）和阳（男性），阳性字的发音通常比阴性字的发音要低沉（在整个作品中，通常将阳性字降低一个二度音程去区分和阴性字的不同）。这种对于阴和阳的指定，或许就是因为女性的声音终究要比男性高吧。

在那些不配乐的艺术歌曲（诗）的写作中，四声的运用就变成了两大部分：平和仄（不平的音调）。后者（仄音）包括了前面所提到的第二、三、四种声调。

---

① 《论中国诗学》以德文首刊于《Sinica》（《汉学》，法兰克福）1930年第一期。2006年，王勇在其博士论文《王光祈留德生涯与西文著述研究——一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析》（上海音乐学院博士论文）中将其首译为中文。本《文集》所采用的版本源于上海文艺出版社出版的《一位新文化斗士走在音乐学之路的“足迹”考析：王光祈留德生涯与西文著述研究》（王勇，2008：121—137）。

通过这些单个字的声调连接，中国诗词本身就可以展现出一条旋律线。第一声平声，与其他三种音调相比，在质量上（它是重音）而且在数量上（它是长音）都显得更为是重点。在后面的文章中我们将会看到，在这条旋律线中的一些地方，当平声出现时，还会有特别的标记。唐代（618—907）以前 诗歌是“非标准”的，它展现的是一种不规则的韵律，从唐代开始，形成一种“双突后式”[①] 或者是“抑扬格”[②] 的形式：

— — ⌣ ⌣ — — ⌣

⌣ ⌣ — — ⌣ ⌣ —

再往后，“非韵律性”因素在词和曲的创作中，又扮演了十分重要的角色。

在一行诗中的字数有多少，始终有着很大的变化，从四个字直到七个字甚至更多，形式向着不对称的方向发展。

第二部分 形 式

在中国的诗词写作方面，有三种形式：A）诗，B）词，C）曲。

A）诗 最早的诗是收集在孔子所编撰《诗经》中的 305 首作品。《诗经》中的诗歌通常有很多段落构成，每段多为四行，每行四字。从押韵的角度上来说，它是一种“断韵”的形式，例如 ABCB 或者 AABA 都是经常出现的，他们在后来的中国诗歌艺术上扮演着很重要的角色。

在公元前 206 年到公元后 618 年这段时间内，中国经历了八个朝代，被称为“八代”，中国逐渐发展演变出了五言的诗歌结构，通常是一段多行。韵脚通常都押在第二、四、六句上，也就是出现在偶数的句子上，它可以总是押在同一个韵脚上，或者中间部分也可以换韵，例如 AABACADA，EEFEGEHE 等等。

在唐朝（公元 618—907）的诗歌艺术中，七言诗占了很重要的地位。在唐代诗歌中有如下七种比较主要的形式：1）五古：五言古体诗，2）五律：五言律诗，3）五绝：五言短体诗，4）七古：七言古体诗，5）七律：七言律体诗，6）七绝：七言短体，7）

① 译者注：原文为“Trochäus”，王光祈在《中国诗词曲之轻重律》一文中译为“突后式”。

② 译者注：原文为“Jambus”，现通常译为“抑扬格”，王光祈在《中国诗词曲之轻重律》一文中译为“扬波式”。

歌行体：不同类型的混合体形式。

在上述形式中，第 1、4、7 三种诗歌形式在诗歌写作规则上给了作者以较大创作空间，而其他四种形式第 2、3、5 和 6 则有着极为严格的限制：五律和七律必须是八行，五绝和七绝只有四行。在这四种形式中，诗歌的韵律被要求必须按照“起伏相反之对抗形式”[①] 的原则进行。与后四种形式相比，前三种形式要自由得多，每个诗人都可以在 106 种“诗韵”（诗歌押韵的韵脚）中，挑选一部分放在一首诗中使用，而且属于第一类与第二类之间的某些韵还可以自由地互换使用（原注：有关 106 种“诗韵”请见第三部分），例如属于第一组的“东”和第二组的“董”，尽管属于不同组的韵，但是可以通用。如果诗作者是采用后四种的形式来创作的诗歌的话，那就不可以混用。如果诗作者违反规定，将不同组的韵脚混用的话，那就会被认为是“夺韵”，意思是指使用了一个不属于该诗韵律之内的词。关于韵律的问题我们在后文中再探讨。

B）词　在宋代（公元 960－1277）词是一个极为重要的形式。在“诗”中，是极为讲究对称的原则的，但是在“词”中，这样的规定就不起作用了。例如在第一行中是 8 个字，而第二行可以是 4 个字，在第三行又变成 5 个字。词韵的种类远远少于诗韵。

诗与词的不同不仅仅表现在形式上，实质上也存在很多差异。诗与词其实是使用不同语言形式的，诗的语言是有力的、严谨的，而词的语言相对要柔性些，更文雅些。如果有的诗人不幸将诗的语言用于词的写作，我们会发现词会变得僵硬，而反之，我们会觉得诗会变得太柔和。

C）曲　这是元代（公元 1277－1368）出现的一种有说有唱的音乐戏剧形式，如果认为诗和词的语言是书面的话，那么曲的语言就是白话文了。曲的结构和词更接近些，比词更为自由，词是需要全曲都能够唱的，而曲则是吟与唱交替使用的。

第三部分　押　韵

中国诗词的押韵是和发音学的发展紧密相连的。众所周知，汉语不是拼音文字，那么要知道一个字是如何发音的，中国人所使用的体系就是“切”，这是公元 200 年左右

① 译者注：原文为“Kontrapunkt in Gegenbewegung”，王光祈在《中国诗词曲之轻重律》中译为“起伏相反之对抗形式”，现通常译为“反向对位”。

的一个学者孙炎所提出的。例如“同”这个字，这可以由两个字组合而成，“突”和“红”，这个字的开始音是“Tu”，也就是“T”的发音，后半部分是“Hung”，也就是“ung”的发音，把这两个音放在一起就得到了“同”的发音。在实际说话中也确实如此，“突”和“红”相继说出就会得到“同”，例如我们把它用七言诗的形式表达，就变成：突一红 红一突 突一红同；同的发音很自然就被带出了。在公元 601 年的时候，有一位叫做陆法言的学者召集了南北八位发音学的研究者讨论后撰写了一本五卷的《切韵》，在这本书的基础上，公元 751 年，有一位叫孙愐的学者写了一本《唐韵》的书，这本书中将声母与韵母罗列了 206 种。约 500 年后，又有一位学者将其减少到 106 韵，这本叫做《诗韵》的书被作为定论而沿用至今。

在中国诗词艺术发展过程当中，有三种相应的韵律形式：诗韵、词韵和曲韵。后两者比诗韵分别减少了 19 或 21 个韵。

唐代中期的一个和尚释神珙受到印度语言学的影响，将中国的单字辅音又减少为 36 种，并将其中影响吐字清晰度的齿音唇音等做了分类。

a）诗韵　诗韵可以分为五种形式：1a. 上平，1b. 下平，2. 上声，3. 去声，4. 入声和 106 种韵格，每一个韵中都有上百个字是相同的尾音的。在“平”当中分为了两部分，上平和下平，这样的规则和前文所提过的阴和阳和没有关系的。Arendt 先生在他的《中国北方俚语手册》第 55 页中说道，下平音应该比上平音要高。实际上并不是总是如此，例如属于第 11 组中的下平音“尤”的发音并不比 11 组的上平音“真”要高。在听觉上，“U”的音要高于“E”的音。

下表中的罗马数字表示的是平、上、去、入四声，亚拉伯数字表示的是韵格，在“下平”中我没有另外单列，而是顺着“上平”排列下来，使用 16、17、18……，括号中使用了（1）、（2）、（3）……

1.	東	Dung	1.	董	Dung	1.	送	Sung	1.	屋	Wu
2.	冬	Dung	2.	腫	Dschung	2.	宋	Sung	2.	沃	Wu
3.	江	Giang	3.	講	Giang	3.	絳	Giang	3.	覺	Giau
4.	支	Dschï	4.	紙	Dschï	4.	寘	Tiën			
5.	微	We	5.	尾	We	5.	未	We			
6.	魚	Yü	6.	語	Yü	6.	御	Yü			
7.	虞	Yü	7.	麌	Yü	7.	遇	Yü			
8.	齊	Tsi	8.	薺	Tsi	8.	霽	Dsi			
9.	佳	Gia	9.	蟹	Hiĕ	{ 9.	泰	Tai			
						{ 10.	卦	Gua			

10.	灰	Hui	10.	賄	Hui	11.	隊	Dui			
11.	真	Dschen	11.	軫	Dschen	12.	震	Dschen	4.	質	Dschī
12.	文	Wen	12.	吻	Wen	13.	問	Wen	5.	物	Wu
13.	元	Yüan	13.	阮	Yüan	14.	願	Yüan	6.	月	Yüo
14.	寒	Han	14.	旱	Han	15.	翰	Han	7.	曷	Ho
15.	刪	Schan	15.	潸	Tsiën	16.	諫	Giën	8.	黠	Hia
16. (1)	先	Siën	16.	銑	Siën	17.	霰	San	9.	屑	Siĕ
17. (2)	蕭	Siau	17.	篠	Hiau	18.	嘯	Siau			
18. (3)	肴	Yau	18.	巧	Kiau	19.	效	Hiau			
19. (4)	豪	Hau	19.	皓	Hau	20.	號	Hau			
20. (5)	歌	Go	20.	哿	Go	21.	箇	Go			
21. (6)	麻	Ma	21.	馬	Ma	22.	禡	Ma			
22. (7)	陽	Yang	22.	養	Yang	23.	漾	Yang	10.	藥	Yau
23. (8)	庚	Geng	23.	梗	Geng	24.	敬	Ging	11.	陌	Mo
24. (9)	青	Tsing	24.	迥	Kiung	25.	徑	Ging	12.	錫	Si
25. (10)	蒸	Dscheng							13.	職	Dschī
26. (11)	尤	Yu	25.	有	Yu	26.	宥	Yu			
27. (12)	侵	Tsin	26.	寢	Tsin	27.	沁	Tsin	14.	緝	Tsi
28. (13)	覃	Tan	27.	感	Gan	28.	勘	Kan	15.	合	Ho
29. (14)	鹽	Yen	28.	琰	Yen	29.	豔	Yen	16.	葉	Ye
30. (15)	咸	Hiën	29.	豏	Han	30.	陷	Hiën	17.	洽	Hia

b）词韵　今天的词韵，我们的根据是戈载所著的《词林正韵》，上面记载了 19 种词韵。前 14 种是属于第一、二、三声，后面的 5 种是第四声的。括号中所标注的数字，就是在诗韵中所相对应的号码。有些诗韵中的字会在词韵中出现两次，例如诗韵中的 1，10 在词韵中的第三种和第五种都有出现，这说明诗韵中的这个字，一半属于词韵的第三种，一半属于词韵的第五种。

1. Dung（Ⅰ 1）Dung（Ⅰ 2）Dung（Ⅱ1）Dschung（Ⅱ 2）Sung（Ⅲ 1）Sung（Ⅲ 2）.
2. Giang（Ⅰ 3）Yang（Ⅰ 22）Giang（Ⅱ 3）Yang（Ⅱ 22）Giang（Ⅲ 3）Yang（Ⅲ 23）.
3. Dschï（Ⅰ 4）We（Ⅰ 5）Tsi（Ⅰ 8）Hui（Ⅰ 10）Dschï（Ⅱ 6）We（Ⅱ 5）Tsi（Ⅱ 8）Hui（Ⅱ 10）Tiën（Ⅲ 4）We（Ⅲ 5）Dsi（Ⅲ 8）Tai（Ⅲ 9）Dui（Ⅲ 11）.
4. Yü（Ⅰ 6）Yü（Ⅰ 7）Yü（Ⅱ 6）Yü（Ⅱ 7）Yü（Ⅲ 6）Yü（Ⅲ 7）.

5. Gia (Ⅰ 9) Hui (Ⅰ 10) Hiё (Ⅱ 9) Hui (Ⅱ 10) Tai (Ⅲ 9) Gua (Ⅲ 10) Dui (Ⅲ 11).
6. Dschen (Ⅰ 11) Wen (Ⅰ 12) Yüan (Ⅰ 13) Dschen (Ⅱ 11) Wen (Ⅱ 12) Yüan (Ⅱ 13) Dschen (Ⅲ 12) Wen (Ⅲ 13) Yüan (Ⅲ 14).
7. Yüan (Ⅰ 13) Han (Ⅰ 14) Schan (Ⅰ 15) Siën (Ⅰ 16) Yüan (Ⅱ 13) Han (Ⅱ 14) Tsiën (Ⅱ 15) Siën (Ⅱ 16) Yüan (Ⅲ 15) Han (Ⅲ 15) Giën (Ⅲ 16) San (Ⅲ 17).
8. Siau (Ⅰ 17) Yan (Ⅰ 18) Hau (Ⅰ 19) Hiau (Ⅱ 17) Kiau (Ⅱ 18) Hau (Ⅱ 19) Siau (Ⅲ 18) Hiau (Ⅲ 19) Hau (Ⅲ 20).
9. Go (Ⅰ 20) Go (Ⅱ 20) Go (Ⅲ 21).
10. Gia (Ⅰ 9) Ma (Ⅰ 21).
11. Geng (Ⅰ 23) Tsing (Ⅰ 24) Dscheng (Ⅰ 25) Geng (Ⅰ 23) Kiung (Ⅰ 24) Ging (Ⅲ 24) Ging (Ⅲ 25).
12. Yu (Ⅰ 26) Yu (Ⅱ 25) Yu (Ⅲ 26).
13. Tsin (Ⅰ 27) Tsin (Ⅱ 26) Tsin (Ⅲ 27).
14. Tan (Ⅰ 28) Yen (Ⅰ 29) Hiën (Ⅰ 30) Gan (Ⅱ 27) Yen (Ⅱ 28) Han (Ⅱ 29) Kan (Ⅲ 28) Yen (Ⅲ 29) Hiën (Ⅲ 30).
15. Wu (Ⅳ 1) Wu (Ⅳ 2).
16. Giau (Ⅳ 3) Yau (Ⅳ 10).
17. Dschï (Ⅳ 4) Mo (Ⅳ 11) Si (Ⅳ 12) Dschï (Ⅳ 13) Tsi (Ⅳ 14).
18. Wu (Ⅳ 5) Yüo (Ⅳ 6) Ho (Ⅳ 7) Hia (Ⅳ 8) Hiё (Ⅳ 9) Ye (Ⅳ 16).
19. Ho (Ⅳ 15) Hia (Ⅳ 17).

c) 曲韵　现在所说的曲韵，是建立在元朝（1277－1368）周德清所著的《中原音韵》和清（1644－1912）初王锡《音韵辑要》基础上的，共有 21 种韵，每种韵中分为三个部分：Ⅰ. 平，Ⅱ. 上，Ⅲ. 去。每部分又分为阴、阳两种，第四部分的入声已经分别归类到前三种去，于是曲韵中已经没有入声分类了。

1. a	東 Dung	董 Dung	凍 Dung		
b	同 Tung	隴 Lung	洞 Dung		
2. a	江 Giang	講 Giang	絳 Giang		
b	陽 Yang	養 Yang	糨 Giang		
3. a	支 Dschï	紙 Dschï	至 Dschï	澀 Sê	auf II 3a
b	時 Schï	爾 Örl	事 Schï		

Nr.									
4.	a	齊 Tsi	幾 Gi	記 Gi	吉 Gi	auf II 4a		
	b	微 We	迤 I	未 We	及 Gi	auf I 4b	逸 I	auf III 4b
5.	a	歸 Gui	鬼 Gui	貴 Gui	國 Guo	auf II 5a		
	b	回 Hui	偉 We	會 Hui	或 Huo	auf I 5b	墨 Mo	auf III 5b
6.	a	居 Gü	舉 Gü	鋸 Gü	菊 Gü	auf II 6a		
	b	魚 Yü	語 Yü	御 Yü	局 Gü	auf I 6b	玉 Yü	auf III 6b
7.	a	蘇 Su	所 So	素 Su	觫 Su	auf II 7a		
	b	模 Mu	武 Wu	暮 Mu	獨 Du	auf I 7b	木 Mu	auf III 7b
8.	a	皆 Gië	階 Gië	戒 Giĕ	格 Go	auf II 8a		
	b	來 Lai	駭 Hië	賴 Lai	白 Bai	auf I 8b	麥 Mai	auf III 8b
9.	a	真 Dschen	軫 Dschen	震 Dschen				
	b	文 Wen	引 Yin	問 Wen				
10.	a	干 Gan	趕 Gan	幹 Gan				
	b	寒 Han	晚 Wan	旱 Han				
11.	a	歡 Huan	管 Guan	喚 Huan				
	b	桓 Huan	澣 Huan	換 Huan				
12.	a	天 Tiēn	腆 Tiēn	券 Küan				
	b	田 Tiēn	殄 Tiēn	電 Diēn				
13.	a	蕭 Siau	小 Siau	笑 Siau	削 Siau	auf II 13a		
	b	豪 Hau	鳥 Niau	號 Hau	鶴 Hau	auf I 13b	嶽 Yüo	auf III 13b
14.	a	歌 Go	果 Guo	過 Guo	葛 Go	auf II 14a		
	b	羅 Lo	攞 Lo	邏 Lo	合 Ho	auf I 14b	落 Lo	auf III 14b
15.	a	家 Gia	賈 Gia	駕 Gia	甲 Gia	auf II 15a		
	b	麻 Ma	那 Na	罵 Ma	達 Da	auf I 15b	臘 La	auf III 15b
16.	a	車 Gü	撦 Tsche	舍 Sche	掣 Tsche	auf II 16a		
	b	蛇 Sche	野 Ye	社 Sche	協 Hië	auf I 16b	熱 Jo	auf III 16b
17.	a	庚 Geng	景 Ging	敬 Ging				
	b	亭 Ting	郢 Ying	定 Ding				
18.	a	鳩 Giu	九 Giu	救 Giu	竹 Dschu	auf II 18a		
	b	由 Yu	有 Yu	又 Yu	軸 Dschou	auf I 18b	肉 Jou	auf III 18b
19.	a	侵 Tsin	寢 Tsin	沁 Tsin				
	b	尋 Hün	廩 Lin	朕 Dschen				
20.	a	監 Giēn	減 Giēn	鑑 Giēn				
	b	咸 Hiēn	覽 Lan	檻 Hiēn				
21.	a	纖 Tsiēn	掩 Yen	饜 Yen				
	b	廉 Liēn	剡 Yen	豔 Yen				

第四部分 韵 律

第一声“平”，我们在前文中已经提到过，它的读音是需要加强的，比较沉重的，平衡的，具有完整性的，而其他三声（统称仄）则与它相反，非重读的，徘徊不定的，不具有结束语气的。由此我们可以发现，与其他三声比较下来，第一声“平”无论从读音的时间长短还是持续不变的强音，都显示出它在韵律中是处于重点地位的。如此，中国的韵律在数量和质量上的特点就清晰地表现出来了，当然与古希腊韵律学中规定的两个短音等于一个长音的规则相比，对于第一声“平”并没有那么准确的限制。

因为第一声“平”带有重音的，平和的和完整的这样一种特性，所以我们会发现，在前文中我们所列举的五言律诗和七言律诗的严格形式中，常常使用一个属于“平”声组的字做结尾字。而五言绝体，当它使用一个“仄”声字作为结尾时，我们会感到一种“阴性的结束”。此外，七言律诗也有很严格的韵律形式，它会采用“双突后式”或者“双扬波式”，因此，重音与非重音、长音和短音之间的交替转换，已经构成了一个美妙的音乐性节奏韵律了。基于以上原则，我用德国通行的两个标记“◡”和“—”来说明中国的仄声和平声。

当今德国有四种基本的韵律形式：“—◡”称为突后式，“◡—”称为扬波式，“—◡◡”称为大克低波式[①]，“◡◡—”称为阿娜拍斯土式[②]。相比而言，中国韵律形式则显得更多姿多彩，更自由一些。让我们用《诗经》的第一首来举例说明，这里我们看到四言诗歌的韵律特点（原注：有关德语翻译，参见卫礼贤《中国音乐》〔法兰克福中国研究院〕）：

I	II	III
1. ————,	5. ——◡◡,	9. ——◡◡,
2. ◡———.	6. ◡◡——.	10. ◡◡——.
3. ◡◡◡◡,	7. ◡◡◡◡,	11. ————,
4. —◡◡—.	8. ◡◡——.	12. ◡◡◡◡.

① 译者注：原文为 Daktybus，王光祈在《中国诗词曲之轻重律》一文中译为大克低波式。

② 译者注：原文为 Anapaestus，王光祈在《中国诗词曲之轻重律》一文中译为阿娜拍斯土式。

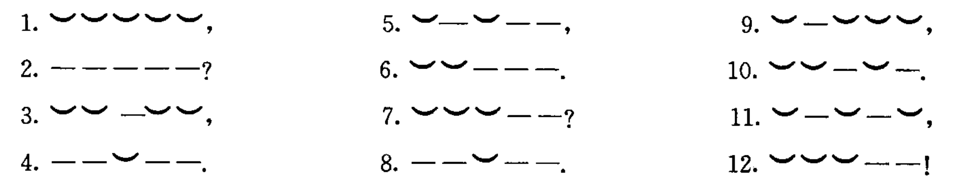
Ⅳ	Ⅴ
13. ——◡◡,	15. ——◡◡,
14. ◡◡◡—.	18. ◡◡◡—.
15. ◡◡◡◡,	19. ◡◡◡◡,
16. —◡◡—.	20. —◡◡—.

在这 20 行中，我们看到了八种完全不同的韵律形式。在四言诗歌中，通常有 16 种不同的形式可能。在《诗经》的“小雅”的第一首中（见 Victor V. Strauss 翻译的《诗经》第 253 页），这 16 种形式都有包括。

我们所举的例子，正好可以表现出中国韵律不同于德国的两大特性：1，中国的韵律相对德国显得更无序一些；2，在中国诗歌中，经常可以看到两个重音放在一起连读，而在德国诗歌中，这种情况极其少见。

从押韵的形式来看，上面例子的第一节用的是 AABA，第二节是 ABCB，第三节是 ABCA，第四节和第五节都是 ABCB。如果按照德国的标准来看，这已经不能算是押韵了，究其理由，可能因为我们今天的读音，与诗歌创作那个年代的读音，已经不完全相同，而只是相似了。

让我们来分析一下李白（702—763）的一首诗歌《春日醉起言志》，就是被马勒拿来谱曲并收入他的《大地之歌》中的：



这首诗歌是一首五言律诗，韵脚都压在奇数行尾，但是除了第七和第十二句外，韵律是每一句都不同的。这种五言的结构中，它的组合明显要比四言具有更多的可能性。头四行中，第一、二行是完全相反的，第三、四行也是对立的，重音与非重音或者长音与短音都是对立的：

◡◡◡◡◡,
—————.
◡◡——◡,
——◡——;

在以往的诗歌规则中并没有如此高的要求。

让我们再看看李白的另外一首诗歌《采莲曲》，它也被马勒收入《大地之歌》。在这首诗歌中，我们会发现非常相近的韵律形式：

1. ︶———︶—︶,
2. ︶︶——︶—︶.
3. ︶︶——︶︶—,
4. ———︶——︶.
5. ︶︶———︶—?
6. ——︶︶︶——.
7. ︶——︶︶—︶,
8. ︶︶———︶—!

在这首七言旧体诗歌中，它所用的韵律形式是“aabaccdc”这种形式，在中国有一种所谓的“调制”形式。为了跟前一句中平声所对应，后一句中相应位置应该是一个仄声，但是我们发现，仅仅是为了押韵，李白才把第五句的末尾字换成了平声，如果不是为了声调押韵，从调制上而言，我们应该遵循一个“起伏相反之对抗形式”① 的原则：

︶︶———︶—,

——︶︶︶——.

除了第五和第八句的格律是相同的，其他各句都是不同的。在这首诗歌和上首诗歌中，同样的格律都出现在下阙中，这样就使得这首诗歌有个强有力的结尾。第一首的第七句和第二首的第五句都是一个问句形式，相应在第十二句和第八句是答句，一问一答，用相同的格律，这使得诗歌有了内在的联系。

现在，我们来谈谈国兴体的形式，这是一种杂体诗的形式，在此，我来引用由无名氏所作的《木兰辞》来说明一下，这是中国梁朝时期（502－555）开始流传的一首诗歌，也是中国流传最广泛的一首诗，在我还是孩子的时候就从妈妈那里听到过。

1. ︶︶︶︶︶,
2. ︶——︶︶.
3. ︶——︶—,
4. ——︶︶︶.

5. ︶︶—︶—?
6. ︶︶—︶︶?
7. ︶︶—︶—!
8. ︶︶—︶︶!

9. ︶︶︶—︶,
10. ︶—︶︶—,
11. ——︶︶︶,
12. ︶︶︶——.

21. ————︶,
22. ︶︶———.
23. ︶———︶︶—,
24. ︶————︶———!

25. ︶———︶,
26. ︶︶︶︶—.
27. ︶———︶︶—,
28. ︶————————!

29. ︶︶︶——,
30. ——︶ ︶—.
31. ︶︶——︶,
32. ——︶ ︶—.

43. ———︶—,
44. ︶︶———.
45. —︶—︶—,
46. —︶︶——.
47. ︶︶—︶—.
48. ——︶︶︶——.

49. —︶—︶—,
50. ︶︶—︶—.
51. ︶︶︶——,
52. ︶︶︶——.
53. ——︶—︶,
54. ︶︶︶——.

① 译者注：原文注释中引用了卫礼贤的《木兰辞》德语译文。

13. ———⌣—,
14. ⌣——⌣—.
15. ⌣—⌣—⌣,
16. —⌣⌣——!

17. —⌣⌣⌣⌣,
18. —⌣⌣——.
19. —⌣⌣⌣—,
20. ⌣⌣⌣——.

33. ——⌣⌣⌣,
34. ⌣⌣⌣——.
35. ——⌣—⌣,
36. —⌣⌣——.

37. ⌣—⌣⌣⌣,
38. ⌣⌣⌣——.
39. ⌣—⌣⌣⌣?
40. ⌣—⌣⌣⌣——!
41. ⌣⌣———⌣⌣,
42. ⌣——⌣—!

55. ⌣—⌣⌣⌣,
56. ⌣⌣———.
57. ——⌣⌣—,
58. ⌣—⌣—⌣⌣—!

59. —⌣⌣⌣⌣,
60. —⌣⌣——.
61. ⌣⌣⌣⌣⌣,
62. ——⌣⌣⌣——!

木兰辞由 53 个五言句、7 个七言句、2 个九言句组成，运用了 7 种不同的调制，也就是用了 7 种不同的韵律。情况如下：

1—8 句用的是阴性的韵脚或者是小调，(aabacada)。

9—16 句用的是阳性的韵脚或者是大调，(abcbdbeb)。

17—24 句用的是阳性的韵脚或者是另一种大调，(abcbdbeb)。

25—28 句用的是阳性的韵脚或者是另一种大调，(abcb)。

29—34 句用的是阳性的韵脚或者是另一种大调，(aabaca)。

35—58 句用的是阳性的韵脚或者是另一种大调，(abcbdbebfb 等)。

59—62 句用有是阳性的韵脚或者是另一种大调，(abcb)。

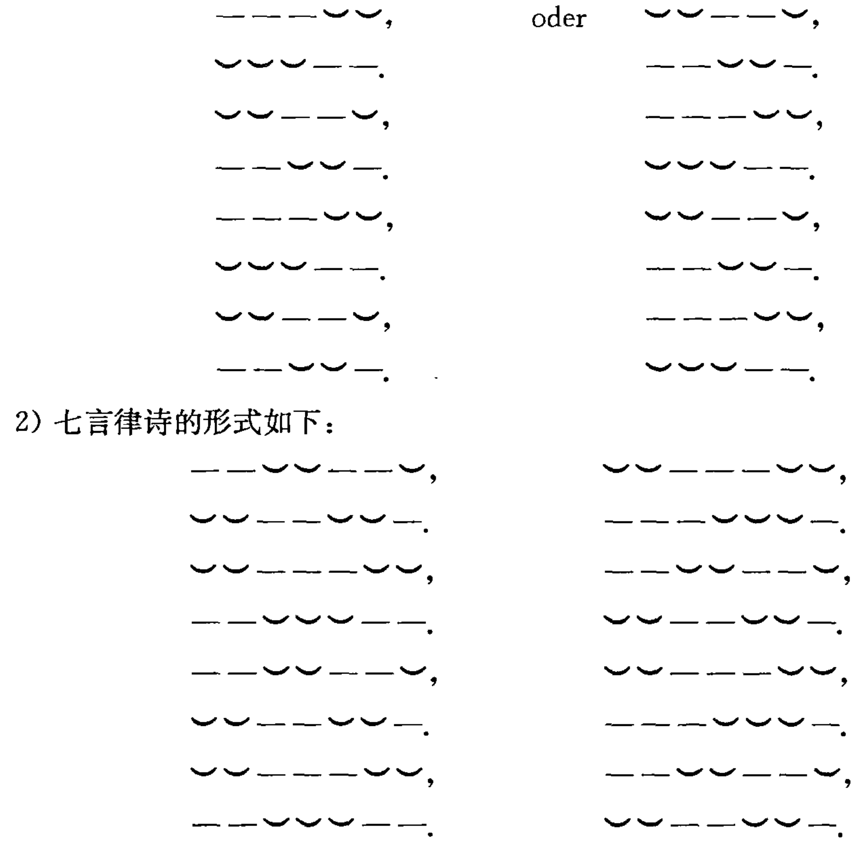
当我们对于该诗的格律进行分析时，我们发现有 14 句是完全单独、只出现过一次的格律，有 8 种格律出现 2 次，5 种格律出现 3 次；有一种出现 4 次，有一种出现 5 次，还有 1 种出现 8 次。总而言之，木兰辞在 62 句中，用了 30 种不同的格律！如果我们能够花更多的精力在诗律和词义上对上述作品进行一番对比的话，就会发现，李白是位严谨的诗人，他的诗歌在诗律和用词的准确度方面，都是严格地按照规则写作的。

我们上面分析的 4 个例子四言体、五言旧体、七言旧体律诗和国兴体，都用的是无规则的格律。但是对于这些细节问题，在中国与西方的诗学研究界，都没有进行过深入的研究探讨。中国的诗人们，对于律诗都是极为重视，做过严谨的研究，但是对于非规则的古体诗，中国诗歌研究者却很少考虑。如果我们把某首有名的古体诗，换个音律去读的话，也许就没有那么好听了。另一方面，这也证明了那些诗词大家，对于韵律是多么讲究了！当我们对单个的诗歌进行分析，就会发现，每位诗人的创作风格，都各有其特点。

按照 Wiehmayer 先生在其名著《音乐的节奏与韵律》（马格得堡出版，1917 年，第 28 页）中对于韵律所下的定义为：同样结构的段落，对称的排列。根据这个定义，中国诗歌中的古体，根本就不能算存在韵律，因为它根本没有对称存在的段落。H. Abert 先生在他的《音乐词典》（斯图加特出版，1926 年，第 299 页）上所提及：在对于韵律问题的研究上，我们不能简单地根据“韵律”这个定义去考虑问题，还要考虑到它所具有的历史相对性。

与此相反，中国诗歌中的律诗和绝体却可以称之为“韵律”了。这个形式是在唐代（公元 618—907 年）形成的，

1）五言律诗的形式如下：



2）七言律诗的形式如下：

3）五言绝句：形式上同五言律诗的前 4 句。

4）七言绝句：形式上同七言律诗的前 4 句。

诗的行数，韵律的形式和押韵的位置，都是规定好的。在律诗中的韵律规则是，头 4 句的内容在后 4 句中要重复，这当然在绝句中是没有的。在律诗中头 4 句，运用了“起伏相反之对抗形式”原则，第二句、第四句的韵律和第一、第三句的韵律肯定是相反的，它采用的音律形式是“复突后式”或者“复扬波式”。

这里还有两种特例：

a）关于韵律：在五言中第一、第三个音节，在七言中第一、第三、第五个音节是可以由诗人按自己喜好自由选择的（平或者仄），相对，在五言中第二、第四个音，七言中，第二、四、六个音是按规定的，中国人对于这些章节在偶数位置的摆放一直是非常重视的。

b）关于押韵：韵脚（事实上始终落在阳性的，平声）都必须严格按照规定押在偶数行，除此之外，诗歌的第一句也应该押韵。

五言律诗的形式：

1）——︶︶—，　　或者：︶︶︶——，

2）︶︶︶——。　　　　——︶︶—。

七言律诗的形式：

1）——︶︶︶——，　　或者：︶︶——︶︶—，

2）︶︶——︶︶—。　　　　——︶︶︶——。

韵的形式是AABACADA。中国人喜欢在头一行就给出它的韵律是有内在的原因的。我们知道，普遍审美的观点中有一条："复杂之中求统一，统一之中存复杂。"在诗歌中间，韵脚是整首诗歌的内在必然连接点，相当于音乐中的调性主音。尽管中国人喜欢使用多变化的韵律，但他们还是很想找到一个关键因素，把整首诗歌能够有机地联系起来。就像在德国的古典音乐中，第一个音经常是调性的主音，它马上可以告诉听众，这首乐曲的调性是什么一样，中国的诗歌同样会在第一句中，告诉读者它的韵律是什么。

我们在上面说道的在律诗中第一第二行中的韵律也同样适用于绝句，只是在五言绝句中常常使用阴韵，仄声。在下面我们将分析李白的《静夜思》，它是有所例外的，但是七言绝句则应该是使用阳韵，平声的。

下面我们举4个例子：五言律诗，李白的《送友人》（原注：中文文本请见Forke所编著Blueten chinesischer Dichtung，第130页）；七言律诗，杜甫（公元714－774年）的《秋兴》（原注：见Heilmann编的《中国诗歌》第76页）；五言绝句，李白的《静夜思》（原注：《静夜思》德语版请见Forke：Blueten chinesischer Dichtung第145页）和七言绝句，李白的《清平调》（原注：《清平调》德语版请见Heilmann编的《中国诗歌》第47页）三首。

1. ———︶︶，　　1. ︶︶———︶—，

2. ︶︶︶——.　　2. ———︶︶——.

3. ︶︶︶—︶，　　3. ———︶——︶，

4. ——︶︶—.　　4. ︶︶——︶︶—.

5. ———⌣⌣,
6. ⌣⌣⌣——.
7. —⌣⌣—⌣,
8. ———⌣—.

1. 送友人

1. ———⌣⌣,
2. ⌣⌣⌣——.
3. ⌣⌣⌣—⌣,
4. ——⌣⌣—.
5. ———⌣⌣,
6. ⌣⌣⌣——.
7. —⌣⌣—⌣,
8. ———⌣—.

3. 静夜思

1. ———⌣⌣,
2. —⌣⌣⌣—.
3. ⌣—⌣—⌣,
4. ———⌣—.

5. 清平调（第二首）

1. ⌣——⌣⌣——,
2. —⌣——⌣⌣—.
3. ⌣⌣⌣——⌣⌣,
4. ⌣——⌣⌣——.

5. —⌣⌣——⌣⌣,
6. ——⌣⌣⌣——.
7. ——⌣⌣——⌣,
8. ⌣⌣——⌣⌣—.

2. 秋兴

1. ⌣⌣———⌣—,
2. ———⌣⌣——.
3. ———⌣——⌣,
4. ⌣⌣——⌣⌣—.
5. —⌣⌣——⌣⌣,
6. ——⌣⌣⌣——.
7. ——⌣⌣——⌣,
8. ⌣⌣——⌣⌣—.

4. 清平调（第一首）

1. ⌣⌣———⌣—,
2. ——⌣⌣⌣——.
3. ⌣——⌣——⌣,
4. ⌣⌣——⌣⌣—.

6. 清平调（第三首）

1. ———⌣⌣——,
2. —⌣——⌣⌣—.
3. ⌣⌣———⌣⌣,
4. ———⌣⌣——.

让我们来分析一下以上几首诗歌的具体特点，看看它们和我们前文提到的规则有何不同。

a）在《送友人》中，第三、第七和第八句的第三个字，第七行的第一个字与韵脚都有出入（韵脚为 ABCBDBAB，均为阳韵）。

b）在《秋兴》中，第二、三、五行的第三个字，与第一行的第七个字，与规定是不相符和的（韵脚为 AABACADA，均为阳韵）。

c）在《静夜思》中，第一行的第五个字，第二行的第一与第四个字，第三行的第二和第三个字，以及第四行的第三个字，与规定不相符和（韵脚为 AABA，均为阳韵）。

d）在《清平调》中，第一首，第一行的第一与第七个字，第三行的第一与第三个字，是与韵脚规定不相符和的（韵脚为 AABA，均为阳韵）；第二首，第一行的第一、三、五、七字，第二行的第一个字，第三行的第三个字，第四行的第一与第三个字，与韵脚不相符和（韵脚为 AABA，均为阳韵）；第三首中，第一行中的第三、五、七字，第二行的第一个字和第四行的第三个字，与韵脚规定不相符和（韵脚为 AABA，均为阳韵）。

很明显，奇数字与规定不相符和。相反，偶数字通常不会与规定相悖，李白的《静夜思》只能够看成是一个例外了（不规则变化）。

我们再进一步地观察，我们会发现《送友人》的第一行及第二行中的格律，在第五行与第六行中被重复。在《秋兴》中，第四行的格律在最后一行中被重复。在《静夜思》中，第一行在第四行中被重复，《清平调》的第二首和第三首中第一行的格律在第四行中被重复。我们可以看到，通常在最后一行进行重复，这里很明显，这是与诗歌的结尾作用有关。

在律诗中，第三、四、五、六行内的字的地位是平行的，让我们看看《送友人》中第五、六行字的翻译[①]：

Schwebende Wolke des Reisenden Sinn（浮云游子意）

Sinkende Sonne des Freundes Herz（落日故人情）

这种所谓对偶，在“五言排律”中，可以超过上百行而不变。尽管有这么强大的限制，我们还是无法从那些大师级别的诗人中，例如杜甫的作品中，找到一丝牵强附会的感觉。就像在音乐中使用赋格和卡农创作手法一样，这种手法的使用，对于新学者，或许很难，但是对于巴赫那样的大家，就毫无困难可言。杜甫就是中国诗歌中的巴赫。他的八首《秋兴》，因为篇幅关系，我们只翻译了其中一首，这八首作品是律诗中最经典的作品。这八首诗歌的吟诵，给人一种非常阳刚，非常大气的感觉，这种作品在他以后的作品中，再也没有出现过。我们虽然把文中的字翻译成德文，但我们永远无法把吟诵的感觉带给德国读者，而这部分是中国诗歌的精髓，这是一个很大的遗憾。

我们现在分析的形式都是诗，让我们再转过来看看词。词是诗的后继者，也是宋代（960－1277）最重要的文学形式。

诗中间对称的原则，在这里不再出现，一句中的字数，一首词有多少句子，韵的位置及排列，词句中的格律，已经完全被打乱，再也不是用对称的形式表现出来了。只有一种对称，就是某些段落的格律会被完全地重复，去构成第二部分。在第二部分中，字

① 译者注：王光祈原文中，没有注明李白诗的原句，为了便于对照，由译者加上。

数、句数、押韵的位置和每句的格律，会完全重复第一部分。当我们去分析一首词的时候，我们是按照韵来分句的（它内在的结构往往通过一个或多个指示的词组成）。

当诗和曲多次被欧洲人进行翻译的过程中，词却比较少的为欧洲人所知。下面的一首词是李后主的作品，我进行了翻译。李后主是一个好词人，但是不是一个好皇帝，由于政治上的愚蠢而失去了他的国家。

忆江南

（王光祈翻译）

So traurig, schmerzlich ich im Traum war letzte Nacht;
Ich wandelt' im Palast, als gab' es kein Erwachen:
Die Wagen strömten da gleich wilder Bäche Flut,
Der Pferde Hin und Her wie Auf und Ab des Drachen.
Die Blumen und der Mondschein in dem Garten kosen
Und spielen mit des sanften Frühlingswindes Lachen.

1. — ◡ ◡ ‖ ◡ ◡ ◡ — —.
2. — ◡ ◡ — — ◡ ◡ ‖ — — — ◡ ◡ — —.
3. — ◡ ◡ — —.

原诗为[①]：

多少恨，昨夜梦魂中

还似旧时游上苑，车如流水马如龙

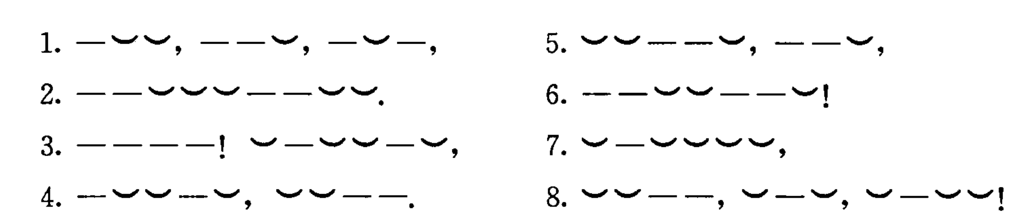
花月正春风

第一句在第三个字后出现了断句，第二句是在第七个字后面出现了断句，第二句除了第一个字之外，又清楚地看到了诗的写作中出现的“起伏相反之对抗形式”（所以中国人也称词为诗之余）。第三行没有断句，它的格律是除了第一个字之外，和第一句的后半部分是一样的，如此可以有一个坚实的结尾部分（首尾呼应，它的韵是 AAA，阳韵）。

最后我们来看看文学作品中的“曲”，它是词的继承者，也是元朝（1277－1368）的主要文学形式。曲比词还多走了一步，就如上面提到过的，多数使用口语，吟和唱的部分是交替使用，词被限制只是使用书面语言，而没有吟的部分。

现在我们用高明的《琵琶记》中的一折为例。关于这出戏的情节，大家可以参考我的《关于中国记谱法》（发表于《Sinica》）。我们把《吃糠》这部分格律记录如下：

① 译者注：为了便于对照，由译者加上了原诗。



第一行有两处断句，是在第三与第六个字之后，第一处断句是可以吟唱的，第二句8个字没有断句，第三行在第四字后又有断句，前半部分是可以唱的。第四行到了第五个字才有断句，前后都不能唱。第五行在第五个字之后才断句，第五个字要念得长些，在该字的后面要加上一个延长的标记，第六行、第七行中间都没有断句，第八行在第四和第七个字后有两处断句。韵为ABBC，ACCB。

在曲的形式中，句子的结构是最自由的。

千百年间中国与西方的音乐交流[①]

翻译：肖　力

译校：赵其昌

在音乐领域内似乎可以找到中国与西方建立往来的最早踪迹。在吕不韦（卒于公元前 235 年）所著的《吕氏春秋》和司马迁（公元前 163—85 年）[②] 所著的《史记》这两部著作中，就论述了中国的音乐及其乐制的起源。吕不韦写道："昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之昆仑之阴，取竹之山嶰溪，以生空窍厚薄钧者，断两节间——其长三寸九分，而吹之，以为黄钟之宫，曰'含少'；次制十二筒。以之昆仑之下，听凤凰之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫，而皆可以生之。""三分所生：益之一分以上生。三分所生：去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上；林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。"（原注：参见理查德·威廉《古典音乐篇》、《律管篇》的译文，略有修改。）[③]

中国更伟大的历史学家司马迁在他的《史记》中对这十二种律管的长度作了十分详细的记载：

---

① 《千百年间中国与西方的音乐交流》一文于 1935 年以德文发表于《卡勒教授庆祝文集》。1980 年代初，廖乃雄受其父廖辅叔先生之托，在波恩查到此文献并寄回国内。新华社国际部肖力首译此文，并由中央音乐学院赵其昌译校，该文的中文版本首发于 1984 年第三期《中央音乐学院学报》，本《文集》所采纳即为此版本。

② 译者注：原文的生卒年月有误，应为约前 145 或前 135—?，见《辞海》。

③ 译者注：中译文见《吕氏春秋》中的《古乐》（仲夏纪·五日）和《音律》（季夏纪·二日）。

音　名	律管的长度①	
1. Huang Tschung	黄钟（C）	8寸1分
2. Ta Lu	大吕（cls）	7寸5$\frac{2}{3}$分
3. Tai Tsu	太簇（d）	7寸2分
4. Kia Tschung	夹钟（dis）	6寸7$\frac{1}{3}$分
5. Ku Sian	姑洗（e）	6寸4分
6. Tschung Lu	中吕（f）	5寸9$\frac{2}{3}$分
7. Sui Pin	蕤宾（fis）	5寸6$\frac{2}{3}$分
8. Lin Tschung	林钟（g）	5寸4分
9. I Tso	夷则（gis）	5寸$\frac{2}{3}$分
10. Nan Lu	南吕（a）	4寸8分
11. Wu I	无射（ais）	4寸4$\frac{2}{3}$分
12. Ying Tschung	应钟（h）	4寸2$\frac{2}{3}$分

按照2∶3或3∶4的数字比例的定律法是同毕达哥拉斯的数学定律法相一致的。因此，司马迁著作的翻译者爱德华・沙畹（原注：见司马迁《史记》〔法文版〕，第三卷，附录二）认为，中国的音乐理论受希腊的影响是可能的。但是，我以为此种观点并不完全正确。众所周知，毕达哥拉斯没有任何著述；他的理论只是体现在其学生的著作中。即使最早有关音乐理论的论述在中国的传播稍晚于毕达哥拉斯的乐音体系，但鉴于当时的交通条件，希腊的音乐理论不可能在较短时间内传到中国。希腊和中国的音乐理论很可能有同一个起源，即产生于巴比仑。

近代欧洲音乐史的研究一再证明，古希腊人把其音乐理论作为巴比仑文化的一个重要的组成部分。在这一点上，古代的中国人比较诚实，因为他们一开始就直言不讳地声明，他们的音乐是从西域的大夏人民中学来的。据说，大夏可能就曾是巴克特里亚（Bactria，根据翟尔斯考证）② 或吐火罗（Tochara，根据奥托・弗兰克考证）③；总之，它是属于巴比仑文化形态的国家。

此外，尽管中国人和希腊人同样都具有按照2∶3或3∶4的数字比例的定律法，但

① 译者注：参见《史记》第四册，律书第三。
② 译者注：翟尔斯（H. A. Giles）系英国汉学家。
③ 译者注：奥托・弗兰克（Otto Franke）系德国汉学家。

希腊人是将此种方法运用到弦上，相反，中国人，至少在古代，就把它运用到了律管上。2∶3或3∶4的比例在弦上会产生一个纯五度音或纯四度音，但是，如果人们只注意律管的长度，而没有考虑对被盖住的律管进行校正的物理定律，那么这个纯五度音或纯四度音在被盖住的律管上就会变得略微偏低（原注：见O.D.西沃尔松《声学》，第86页，不伦瑞克1919年版）。根据毕达哥拉斯的定律法则，十二个五度音之后会出现一个八度音，这个八度音比纯八度音要高出一个毕达哥拉斯音差，相反，按照中国的定律法则，八度音（同样是在十二个五度音之后）却大大低于纯八度音。

公元400－600年间，中国遭受来自北方异族的入侵。皇帝逃往南方，即现今的南京一带。异族在中国北方建立了历代王朝。这样，外来音乐的因素就进入了中国的音乐。公元七世纪魏征等所著的官方史书《隋书》第十五卷中记载："沛公郑译奏上，……先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆……善胡琵琶。因而问之，答云：'父在西域，称为知音。……'译因习而弹之，始得七声之正。……译遂因其所捻琵琶，弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调……"①

经历了一场政治动乱之后，中国随即出现了一个新的强大的中华帝国：唐朝帝国（公元618－907）。许多邻国都成为中国的附属国。当时建立了各种异族乐队，它们都是根据其民族而命名的，以便同正统的中国乐队相区别。人们把这些外来音乐称为"燕乐"，即宴乐，以示这些外来音乐都劣于中国的古典音乐。但这些音乐都深受人们的欢迎。外来乐队的人数也随即增至500－700人。

在这一时期，日本大批学习音乐的大学生来到中国。学习完毕，他们就将中国的乐器和乐谱带回日本。这些乐器和乐谱受到当地人民的高度赞赏；至今，在日本的皇宫里还有一支中国乐队，保存有中国唐代音乐作品的原始乐谱，其中绝大部分都已损坏，但它们却被日本千百年来世代演奏这些乐曲的宫廷乐师记录下来。迄今，日本的皇宫乐队在每次加冕典礼上都要演奏唐朝皇帝唐太宗（公元627－650在位）的《太平乐》(Friedenssymphonie)。另外一首唐朝乐曲则被日本音乐教授田边尚雄改写成五线谱，后来由美国音乐家艾歇海姆在芝加哥指挥"交响乐队"演奏这首乐曲，演出获得巨大成功。（原注：参见田边尚雄：《中国古代音乐在音乐界的世界意义》，第四册，上海1923年版。）

这一时期，许多外来乐器被传入中国。外国乐器几乎占现今中国乐队乐器的百分之八十。

① 译者注：见《隋书·音乐志中》，中华书局版第345－347页。

迄今普遍使用的记谱法，即工尺谱，可能就是根据筚篥或笛子的记谱法发展而来的。这两种乐器都起源于外国，即起源于西北地区各民族。因为在宋代（公元 960—1276 年）筚篥常常被视为其它乐器的标准音，就如同欧洲乐队中的双簧管一样，由此可以认为，筚篥的记谱法也就逐渐演变成通用记谱法。（原注：王光祈：《论中国的记谱法》，1928 年版，发表于法兰克福《科学导报》。）

公元 1277 年中国再度遭受外族，即蒙古族元王朝（公元 1277—1367）的统治。在这一时期产生了中国的戏曲。中国戏曲受外来影响的程度究竟有多大，迄今还不能得出十分准确的结论。（原注：见王光祈：《论中国古典歌剧》，载《东方与西方》，日内瓦 1939 年版。）

不久，蒙古人被明太祖赶出了中国，随即建立了明王朝（公元 1368—1643）。皇室中涌现了几位著名的音乐理论家，如王子朱权（约公元 1400 年）和王子朱载堉（约公元十六世纪）等。其中，尤其是朱载堉很值得一提。

当朱载堉的父亲由于政治陷害而身陷囹圄时，19 岁的王子身居陋室，写下了不朽的著作。他发现，中国古典音乐由于混杂了外来因素而处于令人忧虑的状况，并认识到，中国古代乐制由于有大量不同的半音（大半音〔Apotome〕和小半音〔Limma〕）的存在，移位是很困难的。因此，他决定采用十二平均律的调律。他在公元 1596 年呈献皇帝的《乐律全书》中，发表了他发明的在管上以十二平均律来调律的数学——物理公式。

律管的长度必须除以 1.0594631，即 2 的十二次方根（$\sqrt[12]{2}$），其直径则须除以 1.0292857，即 2 的二十四次方根（$\sqrt[24]{2}$）。律管的长度和直径规定如下：

音　名	律管长度		直　径
1. Huang Tschung	黄钟（C）	100　分	3. 53 分
2. Ta Lu	大吕（cls）	94. 38 分	3. 43 分
3. Tai Tsu	太簇（d）	89. 08 分	3. 33 分
4. Kia Tschung	夹钟（dis）	84. 08 分	3. 24 分
5. Ku Sian	姑洗（e）	79. 37 分	3. 14 分
6. Tschung Lu	中吕（f）	74. 91 分	3. 06 分
7. Sui Pin	蕤宾（fis）	70. 71 分	2. 97 分
8. Lin Tschung	林钟（g）	66. 74 分	2. 88 分
9. I Tso	夷则（gis）	62. 99 分	2. 80 分
10. Nan Lu	南吕（a）	59. 46 分	2. 72 分
11. Wu I	无射（ais）	56. 12 分	2. 64 分

12. Ying Tschung	应钟（h）	52. 97分	2. 57分
13. Huang Tschung	黄钟（C） （八度音）	50 分	2. 50分

这就是说，他创造的十二平均律调律法要比欧洲的安德烈亚斯·韦尔克迈斯特（公元1691）早一百多年！如果说十二平均律调律法在弦上的数学运算已经够复杂的话，那么它在律管上的运算就更难。他的这一数学——物理公式经过比利时声学家 V. Ch. 马容的试验而得到确认。

“管的长度和直径之间应保持怎样的关系，对此重大问题在理论上没有说出什么道理。在实践中，至少就我们所知，至今也未能找到确定的规则。我们只知道卡瓦耶·科尔先生的法则，但它的运用不符合我们所提出的问题。我们是在1596年发表的一部中国文献中发现解决这一令人感兴趣的初步线索的。这就十分令人惊奇。”（原注：见《布普塞尔皇家音乐院年鉴》，1890年版，第118－193页。）

当时，欧洲人已经进入中国宫廷，所以这一发明也就有可能由他们传到欧洲。

康熙皇帝于公元1713年敕撰的《律吕正义》就载有根据葡萄牙耶稣会传教士托马斯·佩雷拉（1645－1708年）和意大利遣使会传教士泰奥多利科·佩德里尼（1670－1746年）传授整理的有关欧洲音乐理论的附录。1780年法国耶稣会传教士阿米奥特出版了《论中国古代音乐和现代音乐》一书，书中绝大部分内容都是以王子朱载堉的著作为依据。这样，就使中国和欧洲相互对对方的音乐理论有了了解。

在此期间，通过乐器的交流，使中国和欧洲各自在乐器上也得到了充实和发展，特别是十八世纪末中国乐器“笙”上关键性的簧片被运用到了欧洲的管风琴和口琴上。为此，人们还在北京的教堂里放置了一台欧洲的管风琴。

在中国没有什么能像音乐这样受到如此重大的外来影响。其原因也许是：一，音乐对那些背井离乡的人来说是一种莫大的安慰。倘若一位中国公主由于政治原因不得不和一位蒙古王爷通婚，那么她一定不会忘记带上一件乐器，以便日后能够演奏故乡的乐曲。其它各族人民每当他们离开家乡时，也同样如此。正因为这样，远在古代时期，外国的乐器就已经传入中国。二，音乐好似一种世界语言。人们虽然不可能模仿其它民族的音乐，即使有良好的愿望也罢；但是只要肯努力，就能够或多或少理解一些。

中国的音乐由于吸收了外来因素而得到了极大的丰富，但其音乐感和音乐美学却始终保持着中国的特色。在这方面，中国音乐的发展和德国音乐的发展有相似之处。德国的音乐虽然同样也吸取了许多外来因素，但是，如今它毕竟已屹立于西方音乐文化之巅。

中国的道白剧与音乐剧①

翻译：王勇

在《脑力劳动》杂志今年第九期上，刊登了卡彻先生关于中国戏剧的一篇文章，尽管文章撰写得已经较为详尽，但是我想还是有一些问题有补充的必要。

如果我们不把将近十年来受欧洲影响才产生的中国话剧计算在内的话，实际上，在中国有的只是音乐戏剧，而不存在狭义范畴内所谓的道白戏剧的。

在中国最早出现的音乐戏剧，应该是公元六世纪时的《代面》。公元九世纪，音乐史学家段安家对其有如下记载：一位北方的王子，面容佼好，身材瘦小，像一位妙龄少女一般。为了征战之时，使敌人畏惧，不得不制作了一副长相凶恶的面具。戴上之后，屡战屡胜。他同时代的人，就将这个故事编成了一部可唱、可舞、可表演的叙事歌谣②。从此之后，这种表演形式便流传开来，并贯串了整个中世纪。在唐玄宗所设的梨园中所上演的，也大多是此类剧目。但此时，中国戏剧仍未真正被创立。

在当时，还存在一种道白讽刺剧③，这种戏剧表演是由演员即兴发挥的。这种主要

① 《中国的道白剧与音乐剧》原以德文发表于双月刊《脑力劳动》（柏林）1935年总第十六期。据译者称，此文是“王光祈在阅读该报（刊）同年第九期瑞士学者卡彻先生的文章《中国戏剧》后，所撰写的商榷文章”。2006年，译者在其博士论文《王光祈留德生涯与西文著述研究——一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析》（上海音乐学院博士论文）中将此文章首译为中文，并将卡彻先生的文章一并译出。本《文集》所采用的版本源自上海文艺出版社出版的《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析：王光祈留德生涯与西文著述研究》（王勇，2008：156－161）。

② 译者注：原文为Ballade，现称为歌舞戏，为便于阅读，以下所有该词均译为歌舞戏。

③ 译者注：原文为Lustspiel，现称为参军戏，为便于阅读，以下所有该词均译为参军戏。

是对当时的时政进行讽刺，且多带有文字游戏①的意味。通常这种表演都很短小，由于是即兴，所以通常只演一次，不像《代面》那类的歌舞戏，在历朝历代都会上演。

在宋代（公元960年—1276年）开始出现了说书先生，他们在例如茶馆这样的公共场合中，讲述一些历史故事或神化故事。在表演过程中，说书先生会通过脸部表情、手势和肢体语言来强化故事的渲染力。当时也出现了用木偶和皮影来阐述故事的方法，这使得故事情节被表述得更直白，更容易被理解。但是从严格意义上讲，上述这些表演形式都还不是真正的道白戏剧。

直到13世纪中叶，才出现了真正的音乐戏剧。那么，这种新出现的音乐戏剧和歌舞戏之间，到底有何区别呢？第一，在歌舞戏中，直接引语和间接引语②是混用的，而在新的音乐戏剧中，采用了不同的形式，只用第一人称来表述。第二，在歌舞戏中所用的是书面语言，而在新的音乐戏剧中所使用的是生活语言。第三，在歌舞戏中，表演方式比较自如，没有严格的限定，而在新的音乐戏剧中，程序化的表演模式已经产生：一出戏有四折，每一折中有若干曲牌，而调性必须是相同的。在不同的曲牌之间，夹有对白。在一折戏中，所有的唱段必须只由一位主要演员演唱，而其他演员，只有念白。

新的音乐戏剧的重点放在了唱和念白上，剧中人物通过演唱来表达他的情感与意愿，而念白作为唱段之间的连接部分，通过念白的表述使得剧情变得更加清晰。如果没有念白，观众无法理解剧情的发展；如果少了唱段，戏剧将变得十分枯燥无味。

关于这种新的音乐戏剧，可以参见臧懋循所撰《元曲选》，该书收集了元代（公元1277—1367年）的上百首戏剧，作于1615年。（原注：1928年在上海出版，选编了48首，柏林图书馆现有藏，NS727。）

在中国北方戏剧发展的同时，中国南方发展了另外一种样式的戏剧，从形式上看，它不像北方的音乐戏剧有一出戏四折这样程序化的规定，而是由多个短小的唱段连缀而成，每个唱段都可以使用不同的调性，每个演员都有机会独唱或者参与重唱。戏剧形式相对自由。

南部戏剧③是由作曲家魏良辅奠定其基础的（在1530年左右），他为剧作家梁伯龙的《浣纱女》和传统剧本《琵琶记》（1350年）创作了音乐，被称作“昆曲”，其意为“昆山城的音乐”，而梁伯龙也正是居住在昆山。这个剧种的特色是，把音乐建立在以方言发音的唱词声韵基础上。

以上所提及的这种音乐戏剧，占据中国舞台已经超过300年了（约从1530年—

① 译者注：类似双关语、谐音字等。

② 译者注：第一人称与第三人称。

③ 译者注：现通称为南曲，为便于阅读，以下所有该词均译南曲。

1860 年）（详见我的专著《中国古典歌剧》〔原注：日内瓦中国国际图书馆 1934 年出版〕）。在 19 世纪中叶，这种古典音乐戏剧受到了来自以二黄唱腔和梆子腔为代表的现代音乐戏剧的挑战，二黄唱腔出自中原地区，梆子腔则出自中国北部地区。如果说古典音乐戏剧的唱腔音乐与唱词都是由颇有名气的作曲家和戏剧家创作出来的，那么现代音乐戏剧则是由一些演员自己组织拼凑而来。此外，在古典音乐戏剧中，笛子是领奏乐器，而在现代音乐戏剧中，则是由拉弦乐器作为领奏的。在现代音乐戏剧中，音乐占据了主导，而不是唱本了，因此它比古典音乐戏剧更流畅，旋律更优美了。不难看出，现代音乐戏剧，由于它唱词的通俗易懂，更多采用拉弦乐器伴奏，很快，古典音乐戏剧被请下了舞台。对于中国的现代音乐戏剧，莫兰特（原注：《现代戏剧和音乐在中国》，巴黎 1926 年出版）与阿林通（原注：《中国戏剧》，上海 1930 年出版）有详细论著。

综上所述，“戏剧”这个词，在中国就是指的一种歌剧形式，它有着音乐和演唱，而所谓的“道白戏剧”[①]，先前在中国就几乎从来没有出现过，即便是皮影戏和木偶剧最终也成为了音乐戏剧的一种。

我们不能够将音乐戏剧和道白戏剧放在一起比较，因为其形成的基础和影响范围是截然不同的。这就好比我们去评价莫扎特的歌剧时，如果仅拿莫扎特歌剧中那些通俗易懂的脚本去和席勒或者海伯勒的戏剧做比较，然后以此为标准来评判莫扎特歌剧的好坏一样。正确的做法应该是：当我们开始去研究一部歌剧的时候，必需要对其有一个全面的了解——音乐方面的，脚本方面的，舞美技术方面的，然后才能够对其价值进行公正的评价。

本文附录：

中国戏剧

作者：L. 卡彻（卢塞恩）

中国的舞台戏剧艺术，最注重的是故事情节的发展，其次是语言文学艺术的表现，最弱的是舞美技术方面。

中国的戏剧艺术与西方不同，西方的戏剧大多在基督教的影响之下，而中国戏剧，

① 译者注：原文为 Sprechdrama，现通常译为话剧。

既不直接表现宗教题材，也不在宗教背景下去发展剧情。对于中国人的民族性而言，在他们的国民社会生活中，最关注的不是国家、社会、宗教，而是家庭生活，所以，市民戏剧是最适合在中国那样的氛围中发展的。在中国，戏剧是人民生活的一面忠实的镜子，它写照了呆板的、僵硬的、耍小聪明的、俗气的、与科举制度有关的、封建家长制的、迷信强权的、三从四德、二十四孝之类的、市井庸俗下流的、头脑简单不重视教育的、对于外来文化持闭关自守态度的市民生活百态。

中国的国剧的产生，可以追溯到1150年之前的唐代玄宗时期，他建立了培训皇家专用音乐人才的梨园（中国有专门的政府音乐机构已经超过2500年了），他亲自挑选了一些在艺术上堪称可塑之才的青年男女进行培训，到今天，我们还保留了梨园弟子这样的称呼。唐玄宗还是中国第一个自己创作戏剧的皇帝。他将诗歌、舞蹈、音乐统一在戏剧之中。但是在那个世纪，大多数音乐演奏家的职责还只是为歌曲作伴奏。这种被称为“梨园音乐”的戏剧形式，我们可以把它看成是中国戏剧发展四个阶段的第一阶段，但遗憾的是时至今日，并没有一出戏能够流传下来。

中国戏剧发展的第二阶段，比较注重娱乐性，同时音乐也越来越被放到更加重要的位置上。戏剧中的歌唱性被放到了首位，而剧情退居第二，越来越缺少令人激动的情节。但是第二阶段戏剧的文学性远比第三阶段来的有价值。第三阶段被称之为“古典阶段”，戏剧已经开始程序化，有更多人为的修饰痕迹。有一百部那个时期的舞台上的经典剧目，曾被收录在一本大戏考中。其中并没有出现大量有才华的诗篇，真正的闪光点是在形成了中国戏剧的“标准”上。第二阶段以后，舞台技术有所发展，结构形式更加紧密，戏剧表演具有了更多灵活性。然而在“古典”阶段抒情诗般的演唱风格并没有被树立起来。“梨园”成为了“古典”时期的戏剧生产工厂，相同的艺术形式得以延续，成为了一种固定的模式。

到了第四阶段（从1341年至今），中国戏剧的发展在第三阶段的“古典”化的基础上，向着更为自由和随意的对话状态发展。但是其受欢迎程度，再也无法超越第三阶段。这种早已经被市民们承认的审美规则，是他们很难突破的。只有一出元曲是个例外，那便是《琵琶记》，连欧洲人也知道它，不过仅仅只是剧本而已。

中国戏剧在创作的指导思想上，都有一个定式，我们是天子的臣民，所有外来的民族都是蛮夷和番帮，都是未开化的，所以几乎没有剧作家去把长城以外的素材搬上舞台。中国的舞台艺术的原则，始终遵循着中原大地的道德标准模式，这种模式，它不但从文化史的角度来看，是十分重要及有价值的，而且充分地体现了一种审美的情趣。

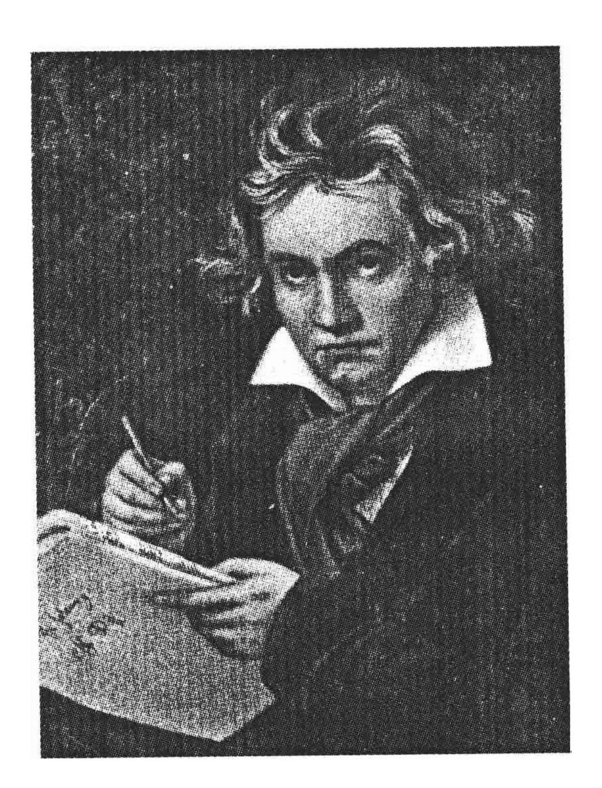
当然并不是说，这种民族的道德审美观，是中国戏剧的唯一的标准，每出剧目当然也有其自己的表现特点。但是，如果某出戏剧最终没有去表现道德思想，它会被认为是

毫无价值的。中国的舞台是为了他们的国家服务的，这是世界唯一的。舞台上有所宣扬的，与国家的王法想告诉人民的是完全一致的。演出的目的，是为了使观众能够接受到道德方面的教育。于是宣传道德精神，成为了每一出戏的灵魂。而这些被宣扬的道德精神，是与国家认可的基本道德标准吻合的。

第二编　西洋音乐研究

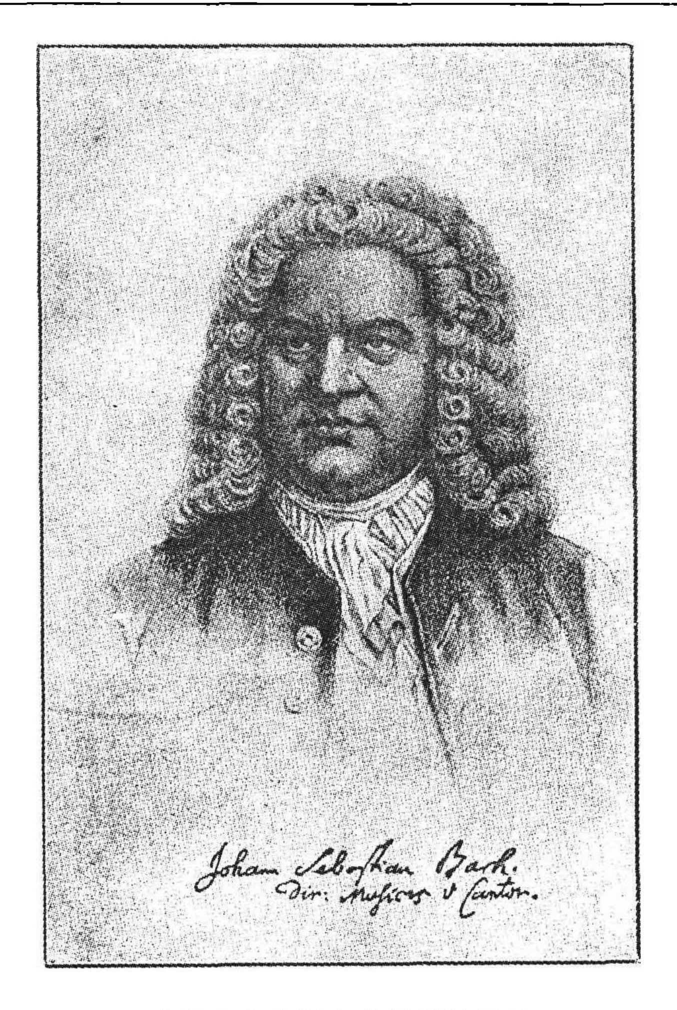
著 作

欧洲音乐进化论[①]



欧洲十九世纪音乐界领袖白堤火粉
Beethoven
(德人，生于1770年，死于1827年)

① 1923年11月，王光祈为《欧洲音乐进化论》做“自序”一篇，该书于1924年4月由中华书局（上海）首版，本《文集》所收录的是中华书局于1931年2月发行的第四版。



欧洲十八世纪音乐界领袖巴赫

Bach

（德人，生于1685年，死于1750年）

自　序

●

近年国内一般有识之人，渐渐知道，从政治方面去求中国社会的进步，是已经无望了，大都掉过头来，专向社会方面着手，因为社会是一切政治的本源，未有社会不良而政治能良的。在各种社会运动中，尤以文化运动为最重要；因为文化运动是一切社会运动的思想中枢，没有文化运动，便没有社会运动。不过近年来国内所谓文化运动，大半

偏于理智方面。我们试就国内新出版物一看，谈哲学、科学、社会主义、政治问题的，为数极众，而陶养感情的作品，如雕刻、绘画、音乐之类，则颇不多觏。我们知道我们人类的精神作用，除理智外，尚有感情、意志两种极为重要，照现在国内文化运动趋势看来，将来中国人的思想，一个个都能比孔子、孟子还要进步，但是讲起感情意志来，一个个都赶不上愚夫愚妇的安宁与坚决。

我们中华民族的颓唐堕落，现在可谓达到极点了，若要使之重兴复生，决非枝枝节节从西洋搬点智识进来所能奏功。必先细心详审我们的“民族特性”究竟在什么地方，他之所以优于白种劣于他人的，又在什么地方？探原索本，去短留长，然后再将他大吹大擂的抬出来，使四万万国民皆向着这种特性发挥，把那种颓唐堕落的现象，根本加以扫除。好像是人在睡梦沉沉之中，忽闻长者呼其本名，立即惊醒觉悟！又如烈士暮年，有人道其少时侠气，不禁追怀旧事，持剑起舞！我以为要唤起中华民族的再兴，只有这“恢复民族特性”的一个方法。

什么是“中华民族特性”？简单说来，便是一种“谐和（Harmonie）态度”。这种“谐和态度”，是我们前此生存大地的根本条件，也是我们将来感化人类的最大使命。这真是我们中华民族的唯一特性，我们应该使之发扬光大的。

大凡习过音乐的人，都知道谐和（Harmonie）这个字的重要，音乐之所以能够使人心旷神怡，就是因为其中音节谐和的缘故。音乐自身既含有谐和作用，于是听乐的人，也立时受着他的影响，与他互相谐和起来。这种谐和作用，是音乐中的一种最大魔力，不管你是人是兽，都要受他的感动（古代希腊常有以音乐驯猛兽之说）。诸君不信，请你拿着一枝洞箫，坐在花园里面的石上，悠悠扬扬的吹奏起来，你必看见有许多鸟儿，立在树枝之上，偏着头儿，静听你的音乐。听到高兴时候，也许还为你唱和几声。但是你若拿一本安斯坦的《相对论》，或者马克斯的《资本论》，向他讲演起来，他却将翅儿一撇，飞向墙外去了。

我们的孔夫子，很懂得这个谐和的妙用，遂把他的全部学说，都建筑在这个音乐上面。所有我们人类自私自利明争暗夺的习性，都被他那种建于音乐谐和原理上的学说，软化起来。对着自然，便向自然谐和；对着其他人类，便与其他人类谐和；寻不出半点自私自利的恶性。所以我们内心的生活，常常安宁恬淡，我们情感的发挥，亦极丰富活泼。但是孔夫子这个人十分谨慎，他恐怕我们一味的专讲内心生活，专靠感情用事，所以他又在“乐”字之外，加上了一个“礼”字，以范围我们外面的行动。小而言之如起居进退之仪，大而言之，如待人处世之道（如规定君臣、父子、兄弟、夫妇、朋友互相关系之类，现在虽没有君臣这种阶级，但是官吏对于国家，个人对于社会，其情形亦正与昔日臣与君之义相同），都是对于我们外面行动，给以一个标准。总之，我们外面行

动须极有节制，否则社会秩序将纷如乱丝；内心生活又须极为谐和，否则人心风气将日趋于下。“礼”便是外面行动的一种节制，“乐”便是内心生活的一种谐和。不过“礼”“乐”这两样东西，并不是各不相涉的，因为节制我们外面行动的礼法，只算是我们内心谐和生活之一种节奏（Rhythmus）。换一句说，我们外面行动之所以必须如此，实由于我们内心谐和生活的要求必须如此。内心谐和生活，好比一种音调，外面合礼行动，好比一种节奏，所有外面抑扬疾徐，都是依照内部谐和需要。好像吾国唱昆曲的，所有抬步、做工，都须按着音乐节奏；又好像欧洲人初习跳舞，无论鞠躬、伸手，都要合乎音乐拍子。假如一种礼法，他的规定不合我们内心谐和生活的要求，那么，这种礼法便是不近人情，我们直可以掉头不顾。照这样看来，“礼”这样东西，亦只算一种我们内心谐和生活之表现于外的，换一句说，只算是“乐”之一种附带品。所以我称孔子学说，是全部筑于音乐之上。

孔夫子既发明了这个谐和作用，他便一手把我们中华民族造成他所理想的“谐和态度之民族”。自从他老先生把我们造成“谐和态度”了，他便大放其心，他以为后世无论什么外来的强族，尽可以用一切武器，把他的子孙征服，但是他的子孙只须保存那一点“谐和态度”，一切强族终须受其同化。果然不错，自从他老先生死后，到现在已有二千余年了，中间曾经过多次外来强族的侵略，但是后来一个个都被中国人的“谐和态度”软化了。

如今呢，怎么样？可与从前大不相同了。我们渐渐要被白种人的“征服态度”所降服了。从前侵略我们的外族，诚然也是抱的“征服态度”，但是当时他们只是在武器与勇力方面比我们高明，其余的文明，则远不如我们，所以他们那种“征服态度”，只能用之于武力方面，只会欺我们这种文弱的民族，可以谓之为“不彻底的征服态度”。现在白种人则大不同了。他那种“征服态度”，简直是本于天性；遇着自然，便征服自然；遇着其他人类，便征服其他人类。因为征服自然的结果，一切自然之力，皆为其所用，造成今日空前之物质文明；因为征服其他人类的结果，所有他人政权财富均为其所夺，造成今日政治上经济上之帝国主义。他们那种“征服态度”，真可谓彻头彻尾，猛晋不已，我们二千余年相传之“谐和态度”，也被他们打得片甲不留了。

好了，现在中国人亦自惭“谐和态度”不合时宜，学起他人的“征服态度”来了。最初学会的要算是国中军阀，北方军阀要征服南方军阀，南方军阀亦想征服北方军阀。在北方军阀中，直系要征服皖系，南方军阀中，甲系又想征服乙系。但是南北军阀虽欲征服他人，而其界域犹限于本国之人，这种“征服态度”，还是不算彻底。其中最彻底的，要算是我们临城县的几位大王了！他不但征服本国的小百姓，而且要征服外国的旅行人，其结果武力自豪的北方军阀，亦不得不低声下气，为各位大王所征服。从此看

来，中国最善仿效“征服态度的”，要算军阀与土匪两种了。其余安分平民，仍是抱着“谐和态度”。

欧洲人是向来抱着“征服态度”，曾经闯下了许多大祸，自从此次战后，已经有人怀疑了。但是“征服态度”之在欧洲，尚有几分救济，远不如现在中国之坏：第一，欧洲人虽随地抱着“征服态度”，但是他们的哲人志士所留下的音乐、雕刻、绘画各种美术，触目皆是，至少可以陶养他们几分感情，减少他们几分杀机。我们中国抱“征服态度”的人怎么样？有什么美术可以陶养他们的感情？麻雀牌吗？姨太太吗？鸦片烟吗？第二，欧洲人之抱“征服态度”，系人人如此，彼此征服之力既等，反而一时调剂于平。譬如有毒辣的资本家，同时便有横暴的劳动者与之相抗，真是谁不让谁。我们中国怎么样？抱“征服态度”的，只是一部分军阀与土匪，而其他大部分，则仍是抱着“谐和态度”，其结果永远是少数征服多数，因此之故，西洋“征服态度”传到中国来，特别偾事。

现在我们便发生一个问题了。究竟我们大部分抱“谐和态度”的中国人，怎么样去对付国内一部分国外大部分持“征服态度”的人们？我们应该抛弃“谐和态度”，采用“征服态度”以抵抗他们吗？还是保持我们的“谐和态度”，以同化他们呢？我以为我们的“谐和态度”不但不应该抛弃，而且极须努力扩张。因为这个“谐和态度”，是我们中华民族生存大地的根本条件，亦是我们对于未来世界的最大使命。假如我们不自揣量，务要模仿西洋人的“征服态度”，无论违背民族特性，其事终不成功；即或偶然学像一二，在西洋人的眼中看来，亦只是小儿学步，不值一笑。在我们自己想来，亦只觉徒与世界多添几分杀气，对于人类前途许多问题，终无法子解决。

我们应该永远保持“谐和态度”，已如上面所说。但是国内一部分、国外大部分的人们，都以“征服态度”向着我们，我们又怎么办呢？

我以为我们第一步应先将所有抱着“谐和态度”的国人联络起来，无论士农工商，都给他一个极有统系的组织，然后再向其余一部分不谐和的国人，要求他们与我们谐和合作。倘若他们始终不愿与我们谐和，那么，我们为保持大多数的谐和起见，只好把他们铲去。诸君，我们知道孔夫子是我们“谐和主义”的代表，但他却同时富有一种刚毅果决的精神。

我们中国人的内部既一致谐和了，然后再联络其它国内与我们同抱“谐和态度”的分子，亦给以极有统系的组织，一齐起来要求其余不谐和的分子，与我们谐和。倘若他们始终不愿与我们谐和，我们为保持人类全体谐和起见，亦只好把他们铲去。

总之，我们是拿着“谐和主义”去感化他们，不是征服他们，有如耶稣布教，如来说法，费尽苦口婆心，使人同归大道。并不如西方人之所谓“征服态度”，处处以势相凌，一切都为己用。

但是我们所谓“谐和”，亦不是寻常人之所谓“调和”，调和的意思，是把我所主张的让步几分，再把他人的意见容纳几分，以免各走极端。至于我们现在所提出的“谐和主义”，则大不相同，我们自信这个“谐和主义”一方面既可以使我们民族复兴，他方面又可以感化世界人类，万不能把他让步几分，再把他人的“征服态度”采择几分，以成调和的谬解。要之，我们成功则为“谐和主义”之前驱，失败则宁作“谐和主义”之牺牲，我们因为要发扬光大这个“谐和主义”，所以我们更不能不积极利用音乐之力，因为音乐与谐和是有密切关系的。

朋友们！我们用以感化全体人类的利器，是感情与意志，不是理智！

中华民国十二年十一月王光祈草于柏林南郊之阿笃夫街二号（Steglitz Adolf Strasse 2）

欧洲音乐进化论目次

一　著书人的最后目的

著书人的最后目的，是希望中国将来产生一种可以代表“中华民族性”的国乐，而且这种国乐，是要建筑在吾国古代音乐与现今民间谣曲上面的。因为这两种东西，是我们“民族之声”。

我们的国乐大业完成了，然后才有资格参加世界音乐之林，与西洋音乐成一个对立形势。那时或者产生几位世界大音乐家，将这东西两大潮流，融合一炉，创造一种世界音乐。但是这不是我的最后目的，而是第二代著书人的最后目的。

何以故呢？因为我们这种不肖的黄帝子孙，对于先民文化，不能发扬光大，反把一个“礼乐之邦”，弄成一种“无乐之国”。现在国中虽有几种乐器，但是大部分都是从外国输入的。譬如学校中用的是外国风琴，兵营中用的是外国军乐，民间流行的琵琶是从埃及地方传来的（琵琶为埃及所发明，后来传到波斯、印度，再由波斯、印度输入中国），剧场所用的胡琴是从西北民族输入的（这是我的假设，因为我国用器，凡自西北民族流入的，都冠以胡字，如胡笳之类皆是。昔亚剌伯有琴一种，曾用兽皮张于响筒〔Resonanzkörpor〕之上，有人指为西洋弓弦乐器〔Streichinstrument〕之祖，揣其形相，颇与吾国胡琴相近，或者我国胡琴，是从亚剌伯传入的，亦未可知。但是客中苦无中国书籍，此种假设确否，他日尚当再证）。此外如琴、笛、箫、笙之类，诚然是我们中国旧有的，但是现在七弦的古琴，究有几人能弹？用笛的昆曲，尚有几处在演？至于吹奏箫、笙更是凤毛麟角不可多见了。故我们专就乐器一项而言，已经是洋货大排国货。如今再说到乐谱，德国有一种书店，系专卖乐谱的，其出版之多，规模之大，乃远在吾国“中华”、“商务”两家书店以上，真可谓为汗牛充栋。但是回顾我们中国，出版界能找出几本乐谱？音乐界能寻出几位谱师？这真是令人不能不汗颜的。乐器既如此简陋，乐谱又如彼缺乏，这还不是“无乐之国”么？

或者有人说，我们是天之骄子，是应该享现成福的：古代既有先民替我们作乐，现代又有欧人为我们制谱，我们只须利用火车轮船的力量，送几批学生商人出去，运几箱乐器乐谱进来，我们岂不是亦成了有乐之国么？但是音乐这样东西，不如其它洋货，可以随便取用，是要自己出力一分，才能享受一分。因为音乐是人类生活的表现，东西民族的思想、行为、感情、习惯既各有不同，其所表现于音乐的，亦当然彼此互异。今年

夏季欧洲第一提琴（Violin）名手克乃斯来（Kreisler）曾在北京奏乐一次，据德报北京通信员所述，“有中国某新闻记者，自称对于西洋音乐一点不懂”，上次中华教育改进社在北京开会，闻北京大学附设之音乐传习所曾开音乐大会欢迎他们一次，但据该社社员某君来信，亦说听了之后一点不懂。据此看来，欧洲第一流名手演奏西乐，“不懂”；改由中国人演奏西乐，亦“不懂”；以智识阶级的人，都连说“不懂，不懂”，那么，一般不知不识的民众，又怎样能了解西洋音乐呢？这不是国人的听觉不好，只因为西洋音乐，是表现白人的思想、行为、感情、习惯，原来不是为中国人作的。

照上面说来，中国音乐既那样衰落，西洋音乐又这样隔阂，究竟怎么样办呢？依我的愚见，我们只有从速创造国乐之一法。现在一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间流行谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把他制成一种国乐。这种国乐的责任，就在将中华民族的根本精神表现出来，使一般民众听了，无不手舞足蹈，立志向上。

因为要利用西洋科学方法，所以我们便不能不先研究西洋音乐的进化。在西洋音乐进化中，占最重要地位的，是希腊、意大利、德意志、法兰西、英吉利等国，所以我作“西洋音乐进化论”，亦只限于欧洲方面。名从其实，所以这本书的名儿遂叫做“欧洲音乐进化论”。

二　研究音乐进化的类别

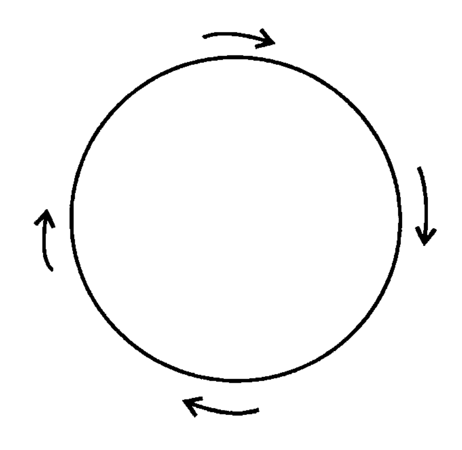
研究欧洲音乐进化，可以分为数种：从乐器方面去观察，可以称为“乐器进化史”；从乐谱（Notenschrift）方面去观察，可以称为“乐谱进化史”；从乐制（Tonsysteme）方面去观察（如研究中国之宫、商、角、徵、羽、变徵、变宫，欧洲之〔AHCDEFG〕制度之类），可以称为“乐制进化史”；从调式（Tonform）方面去观察（如研究欧洲上古之单音音乐〔Einstimmigkeit〕，中古之复音音乐〔Mehrstimmigkeit〕，近代之主音音乐〔Begleitete Monodie〕之类），可以称为“调式进化史”；从技艺（Technik）方面去观察（如研究手法之类），可以称为“技艺进化史”；从思潮方面去观察（如研究十九世纪之罗曼主义、客观主义之类），可以称为“思潮进化史”。在上述各种进化史中，以调式进化史为最重要。所以本书所讲，亦只限于调式的历史变迁，因为这种历史变迁，对于吾国以后创造国乐事业，有很大的关系。

三　历史哲学与音乐进化

从来研究历史哲学（Geschichtsphilosophie）的，对于历史进化，约有四说：第一，下降说。此说以为人类的进化，永远是今不如古，尤以人心风俗为最。所以他们称赞古代为黄金时代，天国乐土，他们想象的历史进化，是永远下降的，如右列图形。

第二说是上升说。恰恰与前说相反，他们以为人类的进化永远是向上的，无论何种学术事业，没有一种不是后来居上的。故我们只要努力前进，终可达到理想目的。他们的黄金时代，不是已往，而是将来，他们理想中的进化，是永远上升的，有如左图。

第三说是循环说。此说以为人类进化，永远是在那里“丢圈子”，周而复始，循环无已。譬如经济学上的社会主义与个人主义，哲学史上的唯心义与唯物主义，都是此起彼伏，彼起此伏，有如春夏秋冬，来往循环。故他们理想中的进化，是一个圆圈，有如下列一图。



第四说是弧形前进说。此说亦以为人类的进化，是永远向上的，但不是痛痛快快一根直线往前进行的，而是时升时降，有如弧形。最后结果，终是前进，即或有时偶然似乎退回原处，但其内容已与前此不同，故我们亦不能认为循环。譬如近世的社会主义，已不是古代的社会主义；后来的唯心主义，已不是前此的唯心主义，名称虽相仿佛，内容却已改进。故此说所想象的历史进化，是一种弧形的，即或有时偶然退回原线之上（如图中甲部），但其地位业已较前增高，仍是一种前进。

（甲部）

以上四种进化论的思想，对于民族兴衰，实有极大影响。相信“下降说”的，大抵暮气颓唐，常思古代。相信“循环说”的，只是听天安命，不思创造。两者皆不足有为。反之，相信“上升说”的，必能努力前进，开辟将来。相信“弧形说”的，虽遭世风颓下，亦复毫不灰心。二者皆有益于人类前途。我个人是相信第四种弧形说的，所以我对于音乐的进化，亦用第四种进化法则说明。

我们研究欧洲音乐调式的进化，可以分为三期：第一期自上古至纪元后第九世纪，为“单音音乐”时代；第二期自第九世纪至第十六世纪为“复音音乐”时代；第三期自十六世纪末叶至于今日，为“主音音乐”时代。

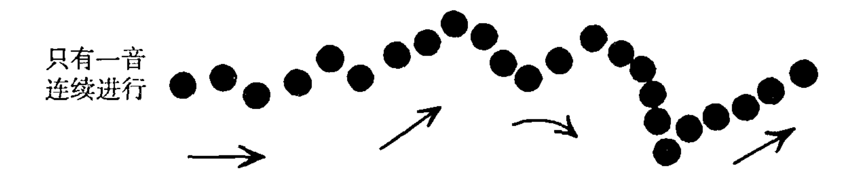
什么叫做“单音音乐”？即是每一个调子之中，同时只有一个声音，连续进行。譬如调子的音节为 AHCD，那么，奏乐的人，便是先奏 A，次奏 H，再其次奏 C，最后奏 D。换一句说，便是 A 音既歇，H 音始起；H 音既歇，C 音始起；C 音既歇，D 音始起。前后相联，如珠一串，这叫做“单音音乐”。在此时代，虽然亦有数种乐器同时合奏之举，但是甲所奏的为 AHCD，同时乙丙丁等所奏的亦为 AHCD，彼此完全相同，不过音浪增大罢了。或者有时甲所奏的为 AHCD，乙所奏的为高音（高一个音级〔Oktave〕）之 AHCD，丙所奏的为低音（低一个音级〔Oktave〕）之 AHCD，高低虽各有分别，而其为 AHCD 则彼此仍然相同，所以仍叫做“单音音乐”。

什么叫做“复音音乐”？即是每一个调子之中，同时有数个异音齐发，譬如有甲乙丙数人合奏，甲所奏的为 AHCD，同时乙所奏的也许为 CEGH，丙所奏的也许为 FACE。总之。甲、乙、丙所奏之声音，各不相同，而且彼此所奏音调，各自为谋，平等对立。换一句说，便是甲乙丙之间，毫无主奴正从的区别。不过甲乙丙三人所奏之音调，虽各自独立，不相为谋，而三人合奏结果，仍须得着一种自然谐和（Harmonie）。比之前面所述的“单音音乐”，便复杂多了，困难多了，这叫做“复音音乐”。

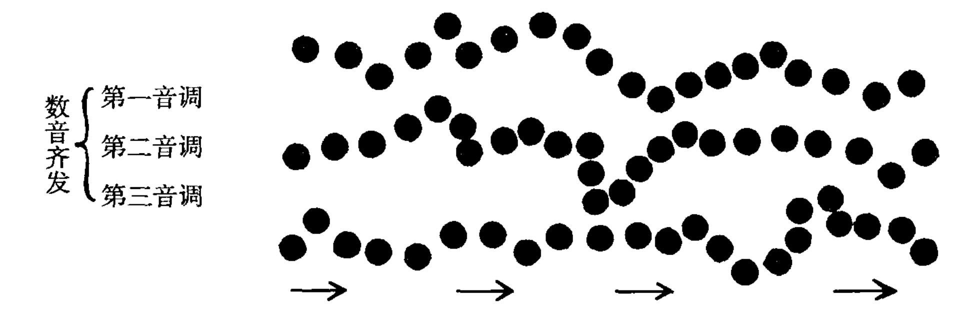
什么叫做“主音音乐”？即是每一个调子之中，同时有数个声音齐发，但是其中只有一个声音是主人翁，其余几个声音，只算是侍从之臣，为主人翁助威的。换一句说，前者便是主音，后者只算副音；前者是代表全调思想，后者是帮助主音格外谐和。因为这个缘故，所以我们称呼这位主人翁为主调（Melodie）；其余那些侍从之臣为谐和（Harmonie）。这叫做“主音音乐”。此种音乐就表面上看来，亦是数个异音同时并发，好像与“复音音乐”一样。但是就里面一看，乃只有一个主音，反与从前的“单音音乐”相近了。

我恐诸君还有未能明了的地方，特再创制一图，将三种音乐内容，比较如下。

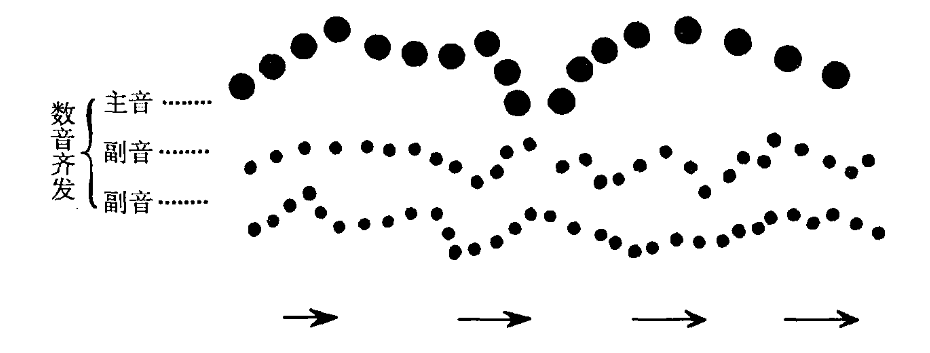
甲图　单音音乐（Einstimmigkeit）



乙图　复音音乐（Mehrstimmigkeit）



丙图　主音音乐（Begleitete Monodie）



图内的浓点，是表示调子音浪的进行。我们一看甲图，便知“单音音乐”始终只有一音连续进行。再阅乙图，便知“复音音乐”同时有数种异音齐发，而且三种音调，各

自为谋，平等对立。最后再看丙图，亦是数音齐发，但是其中只有一个主音，其余两种细点只算副音。换一句说，仅系主音的侍从之臣罢了。我们既知道三种音乐的内容。然后又将甲乙丙三图，合览一遍，便知现在“主音音乐”与古代的“单音音乐”颇相近似。在主张历史进化循环说的先生们看来，这又是一个循环进化的好例了。但是我们却莫要忘去底下还有两行细点，因为这两行细点，不知经过几许音乐大家的心血，才进化出来的。其所以与古代“单音音乐”不同的地方，亦就在这里。

照上面看来，音乐变迁亦是一种弧形进化，与前段所举经济学上的社会主义与个人主义，哲学史上唯心主义与唯物主义一样，虽然彼此相互起伏，但是内容却常常更新，决不是一种循环的。再从另一方面看来，世界上无论何种学术，都不是凭空跳出来的，皆有他的来源。善于创造的人，不过能在旧的基础上，另行想一个方法出来，把他做成一件崭新的事物。假如我们明白这个道理，那么，改造中国音乐，便亦有下手之处了。

四　单音音乐流行时代

我们研究欧洲古代音乐，自然应从古代埃及、希伯来等国研究起。但是关于上述诸国当时调式（Tonform）方面的材料，可惜我们没有得着，无从知其究竟。所以我们只好从古代希腊研究起。我们知道欧洲所有一切文化，无不发源希腊，音乐亦其一端，从前埃及等国对于音乐，大半是用来娱神媚酋的，音乐自身并没有独立资格，只算是宗教贵族的附属品。自希腊起，音乐遂高树独立旗帜，与其它哲学、文学、数学等等并肩而立。音乐从此乃成一种自由艺术，自有其本身目的，并不是寄人篱下的。这是希腊哲人对于音乐解放的第一大功，千载之下，我们犹当感激的。但是希腊对于音乐的地位虽很提高，对于音乐的调式，却极简单。换一句说，他们所应用的，仍限于“单音音乐”范围。现在欧洲有许多音乐历史家，颇疑像希腊这样聪明的人，为什么会不晓得“复音音乐”？于是苦心孤诣去搜集材料，以证明希腊人亦懂得“复音音乐”。但是搜集一阵，仍是毫无结果。大约希腊人仅懂“单音音乐”一项，业已成为定论了。不但希腊人如此，即希腊以前之埃及，恐亦无不如此。因为假使埃及能奏“复音音乐”，那么，希腊与埃及两国相距不远，而且希腊音乐理论家 Pythagoras（纪元前六世纪）又曾在埃及留学，为什么希腊人竟不知道模仿呢？因此之故，我们又可断定古代埃及，亦是不懂“复音音乐”。

我们既知道古代希腊是用的“单音音乐”了，我们再进一步搜集关于古代希腊调式方面的材料，以资我们研究。可惜这种材料，亦复甚为稀少。好在德国有一位音乐历史大家吕满（Riemann）（生于一八四九年，死于一九一九年。系德国来比锡〔Leipzig〕大学教授，为德国当代第一音乐历史家。德国最著名之《音乐辞典》(Musik Lexikon)，即出其手)，曾为我们搜集了一种古代希腊调式的材料，并且曾译为现代乐谱，大可供给我们参考，我且把他照录下来。

这个乐谱是希腊大诗家平大（Pindar）所著的短歌（Ode）第一段。平大生于纪元前五二二年，死于四四二年，为希腊当时最有名之叙情诗人（Lyriker）。他不但能作诗，而且能制谱，在他的短歌中也有许多是他照着古来流行调子填出来的，下面所举的乐谱，便是他的作品之一。我们但将双目由左至右一看，只见一行浓点，由左至右，蜿蜒而进，其中从没有两点相联的（例如♫)。与我前段所绘的“单音音乐”图形（甲图），极相近似，这便是研究古代希腊“单音音乐”的绝好材料了。

希腊原谱如下

ƱƱΓ Θ Ι ƱΓ ΘΙ Ʊ ΓΘΙΜΙ

Θ ΙΜ ΙΘ ΓΘΓ

Ʊ ΓΘΙΓ ΘΙ Θ ΓΓΜ ΙΜ
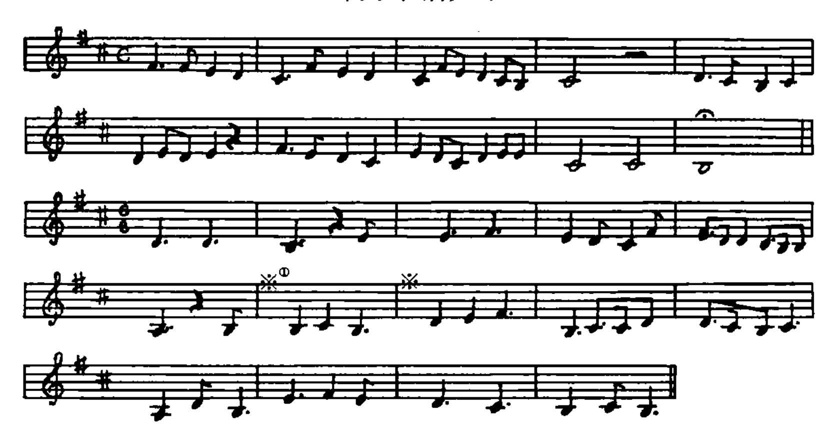
VV< VNZ NV<

Z NVV< 77◡ 77<7

V NZ 7< <VV<77<

◡ V 7 NZ NV< 7<7
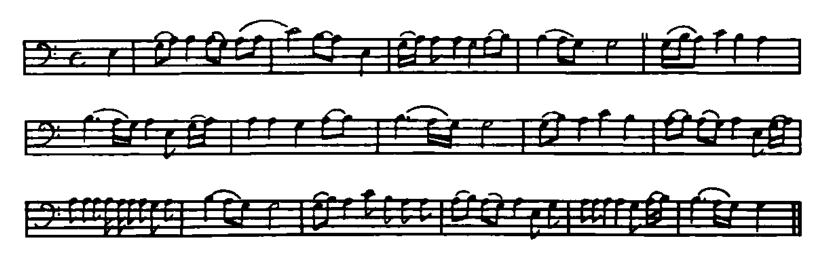
译为今谱如下



我们尝读欧洲历史，知道继希腊而兴的要算罗马，当罗马盛时，曾征服各地民族，因而各种民族的乐器，亦多流入罗马。但是罗马人的性格，临阵杀敌，是其所长，至于讲到音乐美术，那便远不及希腊人了。故当时罗马人的音乐，还是握在所谓“希腊奴隶”的手中。

在欧洲音乐发达史中，最有关系的，要算是耶稣教徒之勃兴。当耶教之初起之时，所有教堂乐歌，尚多抄自异教。至纪元后第四世纪，有意大利天主牧师，名叫阿博罗惹伍（Ambrosius，生于三三三年，死于三九七年）的，始根据希腊音乐，以作天主教堂祈祷乐歌。其中有一音赞美乐歌，叫做 Te deum laudamus 的，便是他的手笔（但亦有人疑惑是后人伪造，不过我们现在尚没有确证，以推翻众口相传的旧说，所以此处仍本旧说）。译为近代乐谱，其式如下：

赞美歌（Te deum laudamus）



我们细阅此谱，便知在阿博罗惹伍时代，仍是一种“单音音乐”。到第六世纪时，又有一位罗马教皇名叫格里哥大帝（Gregor der Grosse，生于五四〇年，死于六〇四年）的，把各地教堂的乐歌，汇集起来，制定一种教堂公用乐歌，颁布所辖教堂，一律通行，不得擅改。后人遂称呼此种公用乐歌，为“格里哥乐歌”（Gregorianische Gesang）。

① ※：原谱如此。

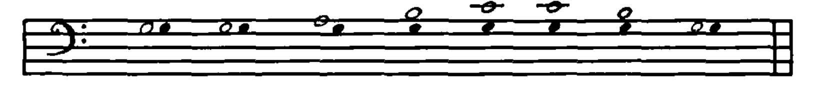
"格里哥乐歌"与阿博罗惹伍所作的乐歌，并没有根本相异之点。换一句说，格里哥大帝时代，亦是一种"单音音乐"。所以自古代希腊至格里哥大帝时代，我们都可以称之为"单音音乐"时代。一直到格里哥大帝死后二百年（第九世纪），然后才有"复音音乐"的继起。

五 单音复音之过渡

大凡研究历史进化，最重要的是在那种变迁转弯的地方。因为无论什么事物，都不是像孙悟空那样摇身一变遂成功的，都是由旧的基础上，用一种新法子，把他改造出来的。音乐进化亦是如此。自格里哥大帝而后，一切教堂都遵用所谓"格里哥乐歌"，但是"格里哥乐歌"是一种"单音音乐"，歌唱起来未免过于单调寡味。于是乃有人想出法子，把这种单音的"格里哥乐歌"，改为复音歌唱，因而有所谓"阿尔港鲁"（Organum）的调式发生。

什么叫做"阿尔港鲁"？便是一个调子之中，以"格里哥乐歌"之音节为根据（Cantus firmus）。另自再加一个音上去，这个后加的音，通常是较"格里哥乐歌"的原音为低，其式如下：

阿尔港鲁（Organum）
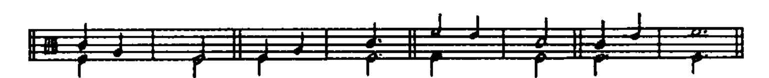


上面谱中所列的空圈（例如○），是代表"格里哥乐歌"的原音，黑点（例如●）是代表后加之音，我们细阅一遍，便知当时所谓"阿尔港鲁"有两条原则：（一）开首与结尾，后加之音与乐歌原音，是一致（Einklang）的；（二）至于中间呢，后加之音与乐歌原音相距，从无超过四阶（Quarte）的（譬如谱中第五行之音为〔○与●〕，译为字母便是"C与G"，从G数到C，是"GAHC"，故G与C相距只有四个阶级，简而言之，便是四阶）。这种最简单的"复音音乐"之发生，大概在第九世纪左右，因为最初记述这种"阿尔港鲁"内容的著作家，名为爱里詹那（Scotus Erigena）的，是第九世纪中叶的人。

到第十二世纪的时候，又从这种"阿尔港鲁"调式，另行演出一种调式，叫做"抵

时康都”（Diskantus）。

什么叫做“抵时康都”？就是以“格里哥乐歌”之音节为其根据（Cantus firmus），更于其上另加新音。这个新音对于乐歌原音之距离，有两个原则：（一）或为第五音阶（Quinte），或为第八音阶（Oktave，即相距一个音级）；（二）其结尾处，后加新音与乐歌原音，常为第八音阶。这是他的两条固定原则。此外又有人于谱中每次后加新音及乐歌原音之后，再加上一个副音，于是更为复杂了。其式如下：
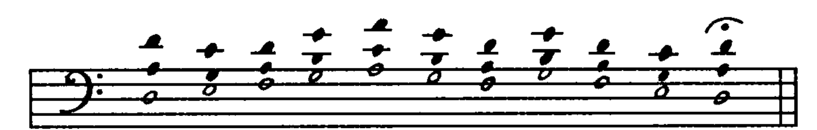
抵时康都（Diskantus）



上面谱中第一行线上（看西洋乐谱是从下数上，所谓第一行线即是最下的一线）的八个空圈（例如𝅗），都是代表“格里哥乐歌”的原音，其余各种线上的空圈黑点，都是代表后加的新音（惟第二拍 Takt 与第三拍中的空圈，都同在第一根线上，这是兼代后加新音与乐歌原音。所以这两个空圈有两根直线，一朝上，一向下，朝上的系代表新音，向下的是代表原音。因为两音相合，所以变成一个空圈了）。这种复音调式，较之第一期的“阿尔港鲁”，可算又进一步了。

到第十三世纪，又发生一种“伏波洞”（Fauxbourdon）调式。

伏波洞（Fauxbourdon）



此种调式亦以“格里哥乐歌”之音节为其根据（Cantus firmus），更于其上另加新音两个，此种后加新音与乐歌原音之距离，亦有两个原则：（一）开首与结尾为第五阶（Quinte）与第八阶（Oktave），（二）其余皆系第三阶（Terze）与第六阶（Sexte），其式如上。

上面谱中的空圈，是代表“格里哥乐歌”的原音，其余黑点都是代表后加的新音。我们细看此谱，便知比较最初的“阿尔港鲁”与后起的“抵时康都”，又更进一步了。举其特点，约有两端：第一，从前后加之音只有一个，现在却有两个。换一句说，从前只有两音齐发，现在却有三音齐发了。第二，从前后加新音与乐歌原音相距为第四阶（Quarte）第五阶（Quinte）第八阶（Oktave）各种，现在除首尾两处外，都改为第三阶（Terze）与第六阶（Sexte）两种。简单说来，便是已进化到我们现在所谓“六阶相和”（Sextakkord）的境界了。

照上面看来，由“单音音乐”到“复音音乐”，曾经了三个阶级：（一阿尔港鲁
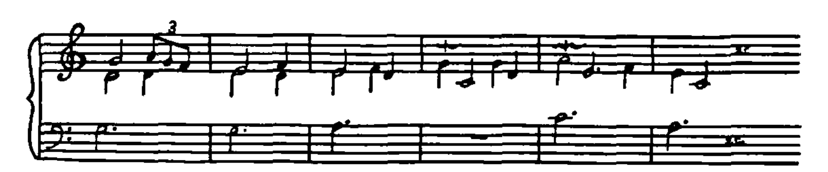
(Organum)；(二) 抵时康都 (Diskantus)；(三) 伏波洞 (Fauxbourdon)。其时约在第九世纪至十四世纪期间的左右，我们可以简称为“复音音乐”萌芽时代。这种萌芽的动机，简而言之就是想把格里哥大帝的单音乐歌改为复音歌唱。所以上面所举的三种调式(〔一〕) 阿尔港鲁，〔二〕抵时康都，〔三〕伏波洞)，都是以“格里哥乐歌”的音节为其根据 (Cantus firmus)。其余各音都是后加上去的，而且是一种刻板文章，无论升几阶，或降几阶，都有一定规矩。所以我们又称呼这种“复音音乐”为“奴性的复音音乐”。

六　复音音乐盛行时代

既有了“奴性的复音音乐”，当然要引起“自由的复音音乐”。因为人类的本性，总是爱自由的，而况以自由为命的美术！故当时又有所谓“孔独克都时”(Konduktus) 的自由调式，与“奴性的复音音乐”同时对立。

什么叫做“孔独克都时”？就是一种“自由的复音音乐”。换一句说，所有各音，都是由制谱的人随意选择，不像上述的三种“奴性的复音音乐”，有一个“格里哥乐歌”作他们的架子 (Cantus firmus)。这种“自由的复音音乐”，替我们美术界实添了无限的生机。我们且把当时流行的“孔独克都时”，译录一段如下。

孔独克都时 (Konduktus)



上面谱中所列的各音，都是由制谱的人自由选择，而且三个音节之中，但求两个音节相协 (Konsonanz)，其余第三个音节可以不管的。这真可以说是“大自由而特自由”了。

到十四世纪的时候，又有一种“对谱音乐”(Kontrapunkt) 发生，为“复音音乐”放一异彩。

什么叫做“对谱音乐”？译言之，便是“谱对谱”(Note gegen note，punctus contra punctum) 的意义。换一句说，便是一个调子之中，同时有甲、乙、丙等谱并肩而立各自独立进行，谁不管谁。但是合奏结果，却须得着一种谐和，这真是美术家的绝大本领了。
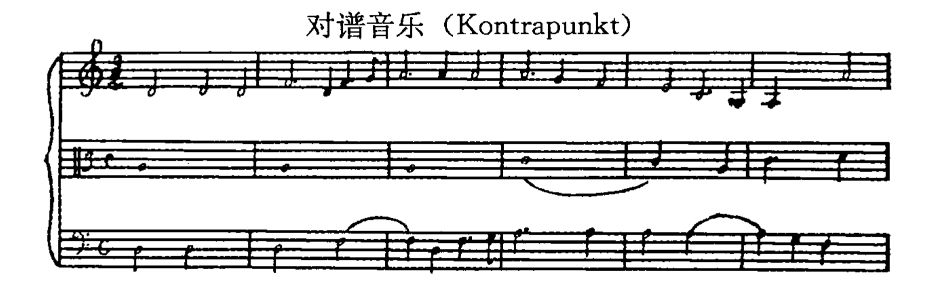
我们知道从前那种“奴性的复音音乐”——（一）阿尔港鲁，（二）抵时康都，（三）伏波洞——只是将“格里哥乐歌”的单音改为复音歌唱，而且后加新音对于乐歌原音的距离，都有一定规矩。因此之故，所以当时的歌者，并不需要一种乐谱，但将“格里哥乐歌”的唱法记熟，然后照例把后加新音添上去，或为第四阶（Quarte），或为第五阶（Quinte）与第八阶（Oktave），或为第三阶（Terze）与第六阶（Sexte），都是一种刻板文章，所以用不着乐谱。现在则大不同了。自从“自由的复音音乐”发生以来，他的各音都是由制谱的人随意选择，不是一种刻板文章。那么，乐谱这样东西，便是必需之品了。直到后来“对谱音乐”发生，更明明白白的说出，这是“谱对谱”（Nota contra notam）的音乐，其需要乐谱，更是显而易见了。这种“对谱音乐”在欧洲十五、十六两世纪，曾经大显神通，直到现在，还是余徽犹在，“复音音乐”至此可谓灿然大备了。我现刻且将“对谱音乐”的形式译录一段如下，以资研究。
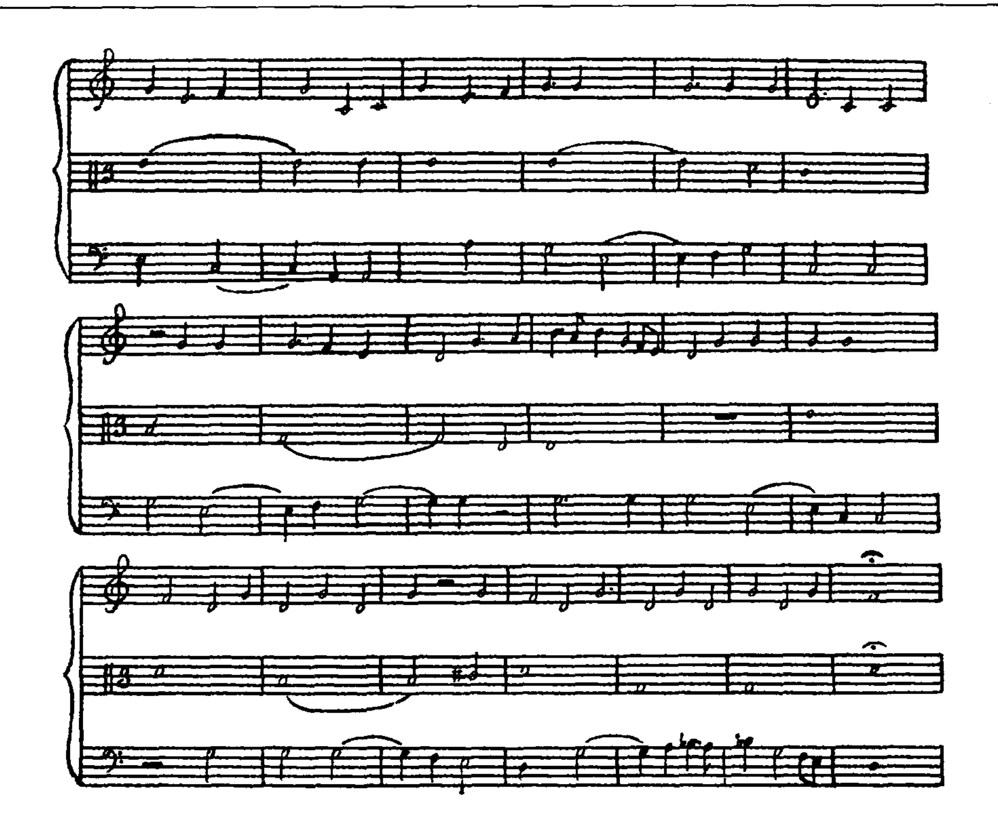
我们细阅下列谱中三个音调，可谓各奔前程，互不相涉。但是三个音调合奏结果，又复异常谐和，这便是当时“对谱音乐”的最大本领，亦是“复音音乐”的最良成绩。

在“对谱音乐”中，又分种种细目，如“复加”（Fuge），“慷洛”（Canon）之类。但是我这本小书，只专在说明欧洲音乐进化的大势，所以此处不再详论了。

“对谱音乐”在当时荷兰极为流行，自一四五〇年至一六〇〇年之间，所有欧洲各大都市，如罗马、巴黎、维也纳之类，其重要音乐位置，皆为荷兰人所独占，此时直可以称为荷兰音乐家横行时代。但是这种“对谱音乐”，就音乐艺术方面讲来，诚然是高到极点；不过这种五花八门的音乐，其结果往往以文胜质，以乐害辞，换一句说，一般音乐家既注重全神于音乐艺术方面，对于歌词字句，遂无力顾及。常常将词中字句，简单写在谱上，至于其中应如何分配之处，全委之于歌者自由安置。又因数音交发，复无主调，常人闻之，不解所谓。我们知道当时天主教堂之所以利用音乐，原在使人闻之，静心洗虑，以坚其信仰之诚。现在此种“对谱音乐”，反使听者耳乱神昏，殊失教堂用乐本意。故自一五四五年至一五六四年之间，天主教牧师连开会议，最后遂决定，假如教堂音乐不能从新改造，以符当初设乐原意，那么，绝对将音乐驱逐于教堂之外。于是欧洲向来为教会卵翼的音乐，至是乃大有彷徨失所之感。

对谱音乐（Kontrapunkt）





在这个时候，恰恰又产生了一位音乐大家叫做巴纳斯里拿（Palestrina）的，复将这危机一发的音乐救住。巴纳斯里拿生于一五一四年，死于一五九四年，是一位意大利人。他从前本是教会中的歌者，照当时习俗，教会歌者，例不得娶，但是他却大娶特娶，因此便把位置丧失了。从此以后，他更潜心努力，研究音乐，当一五六四年教堂音乐危于一发之际，他连谱乐章三篇，献之于牧师会议，大为一般牧师所赞赏，于是将被驱逐之音乐，又复从此安如磐石了。巴纳斯里拿真可以说是音乐功臣呀！

巴纳斯里拿对于音乐，并没有什么新发明，不过把从前那种五花八门，令人耳乱神昏的音乐，使之简单明了，令人闻之，能发深省。所以一般音乐历史家，都恭维他是一位善于点石成金的圣手。

在意大利方面，既有巴纳斯里拿努力改造教堂音乐，同时在德国方面，亦有一位那锁（Lasso，生于一五三二年，死生一五九四年，产于荷兰，长于意大利，久居德国）与巴氏齐名。他对于音乐界的功绩，亦与巴氏一样，而且与巴氏同年而死，故世人都称他为“德国的巴纳斯里拿”。

在十六世纪的末年，既产生这两位音乐大家，来收拾第九世纪以来逐渐进化之“复音音乐”，“复音音乐”至此，可谓告一段落，此后则转入“主音音乐”时代。

七 复音主音之过渡

我们知道，自古代的“单音音乐”一变而为“奴性的复音音乐”，再进而为“自由的复音音乐”与“对谱的复音音乐”，其中曾经过几多转折。那么，现在由“复音音乐”进化到“主音音乐”，亦当然要历过许多阶级。

当十六世纪末年及十七世纪初叶的时候，意大利北部佛鲁冷池（Florenz）地方，受文艺复兴潮流影响，一般知名之士，都到伯爵巴尔底（Bardi）的宅内，讨论恢复古代希腊文艺事宜，音乐亦为其中之一。他们以为当时流行的“复音音乐”，一味的繁音杂奏，徒乱人意，远不如古代希腊“单音音乐”之简切明了。于是极力主张恢复古代希腊乐剧（Music drama）以为“单音音乐”复兴的先声。此种论调，一时遂成为风气，我们试取当时所谱的乐剧一览，其中材料，几无不取自希腊。即此一端，已可想见当时之“希腊热”了。

在当时诸名士之中，对于“主音音乐”前途最有贡献的，当推下列四人：（一）喀车里（Caccini，生于一五五〇年，死于一六一八年），（二）陌李（Peri，生于一五六一年，死于一六三三年），（三）费打拿（Viadana，生于一五六四年，死于一六四五年），（四）喀哇里利（Cavalieri，生于一五五〇年，死于一六〇二年）。

喀车里是一位发明“吟诵歌调”（Rezitativischer Gesang）的人。什么叫做“吟诵歌调”？就是一种“说白”，而和以极简单的音乐。换一句说，便是歌者对于谱中的辞句，用一种“谈话式”、“演说式”的方法吟诵出来，其中疾徐快慢，都由歌者随意分配，不受音乐的拘束。再换一句说，辞句乃是调中的主体，音乐不过是一种陪衬(Begleitung)罢了。明白说来，前者便是主音，后者只算副音，这岂不是我们现代所谓“主音音乐”的张本么。

当喀车里发明“吟诵歌调”时候，他曾经说道，“古代希腊名哲有言，乐中要素有三：首为辞句（Rede），次为节奏（Rhythmus），再其次始为音调（Ton），万不可加以颠倒”云云。这就是他对于当时“复音音乐”所下的一种总攻击，因为当时的“复音音乐”最重要的便是“音调”与“节奏”，至于谱中“辞句”只算是“音调”与“节奏”的奴隶，所有“辞句”中的字音与句读，都以“音调”与“节奏”为转移。“音调”与“节奏”忽而要他延长，他便延长；忽而又要他缩短，他便缩短；要他慢他便不敢不慢；

要他快他便不敢不快。诸君试思这样长短慢快不能自主的辞句，抑扬失度，顿挫不合，还能令人听得懂么？听既不懂，还有什么意义呢？现在既改为“吟诵”，直与“说话”一般，所有辞句意义，无不尽量达出，自然是一种很大的进步。所以当时喀车里振臂一呼，无不风从，“主音音乐”亦遂从此因而萌芽了。
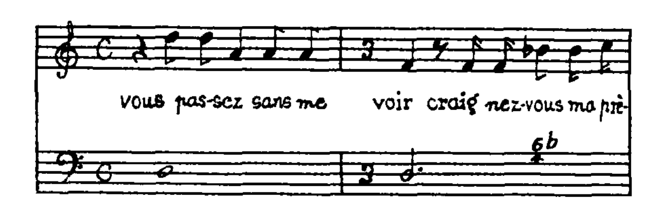
但是这个功劳，不能专放在喀车里一个人的身上，因为这种发明，是当时诸名士思想中的共同产物。譬如上面所举的陌李（Peri）对于歌剧（Oper）的贡献，费打拿（Viadana）对于教堂音乐的革新（费氏使教堂歌乐亦用低音相伴，但未采吟诵调式〔Rezitativ〕），喀哇里利（Cavalieri）对于乐曲（Oratorium）的创造（乐曲内容与歌剧相似，但无装扮做工等项，歌者静立而歌，有如吾国上海之滩簧。惟奏乐及歌唱之人常在百人左右，非卑浅滩簧可比），皆与“主音音乐”之发达，极有关系。所以“主音音乐”萌芽，是当时风气所造成，不是一二人的力量。

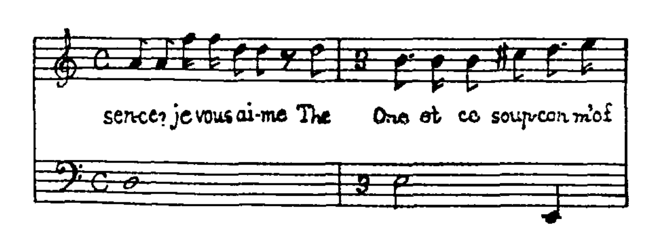
凡事在草创时代，总是不能十分完备的。譬如“复音音乐”之初起，只算是一种“奴性的复音音乐”，到后来才进化到“自由的复音音乐”与“对谱的复音音乐”。“主音音乐”之进化亦是如此，在初起的时候，只算是一种“简单的主音音乐”，到后来才进化到“渐进的主音音乐”与“完备的主音音乐”。在十七世纪初叶，喀车里辈所提倡的“主音音乐”，只是一种“简单的主音音乐”，其时所流行的“吟诵歌调”（Rezitativischer Gesang），不过一种“说白”略以低音（Generalbass）相和，其干燥寡味可想而知。兹抄录十七世纪意大利歌剧名家吕里（Lully，生于一六三三年，死于一六八七年，常住巴黎，为法国国剧之创始者）之吟诵歌调一段如下。

下面谱中所列，上行即为“吟诵”（Rezitativ），下行即为用以相和之低音（Generalbass）。低音既如此之简单，吟诵又如彼之自由，持与昔日严格的“对谱音乐”相较，其宽严真有天渊之别。此种简单自由的“主音音乐”，直至德国音乐始祖巴赫（Bach）之世，始渐渐改进。

巴赫，德之 Eisenach 人，生于一六八五年，死于一七五〇年。九岁丧母，十岁丧父，遂依着他的哥哥为生。他的哥哥也是一位有名的音乐家，遂教给他各种音乐技能。但是这位哥哥很有一点自私自利，他不愿意把他的本领尽行教授他的弟弟，所有顶好的乐谱，他都深深藏在书柜里面。有一次被我们这位小巴赫发现了，遂将小手探入柜中，将乐谱窃出，每夜在月光下抄写。连夜偷抄，居然完竣。但是后来又被他的哥哥看见了，复将原本抄本一齐夺去，所用之力，尽付东流。

吟诵歌调（Rezitativischer Gesang）
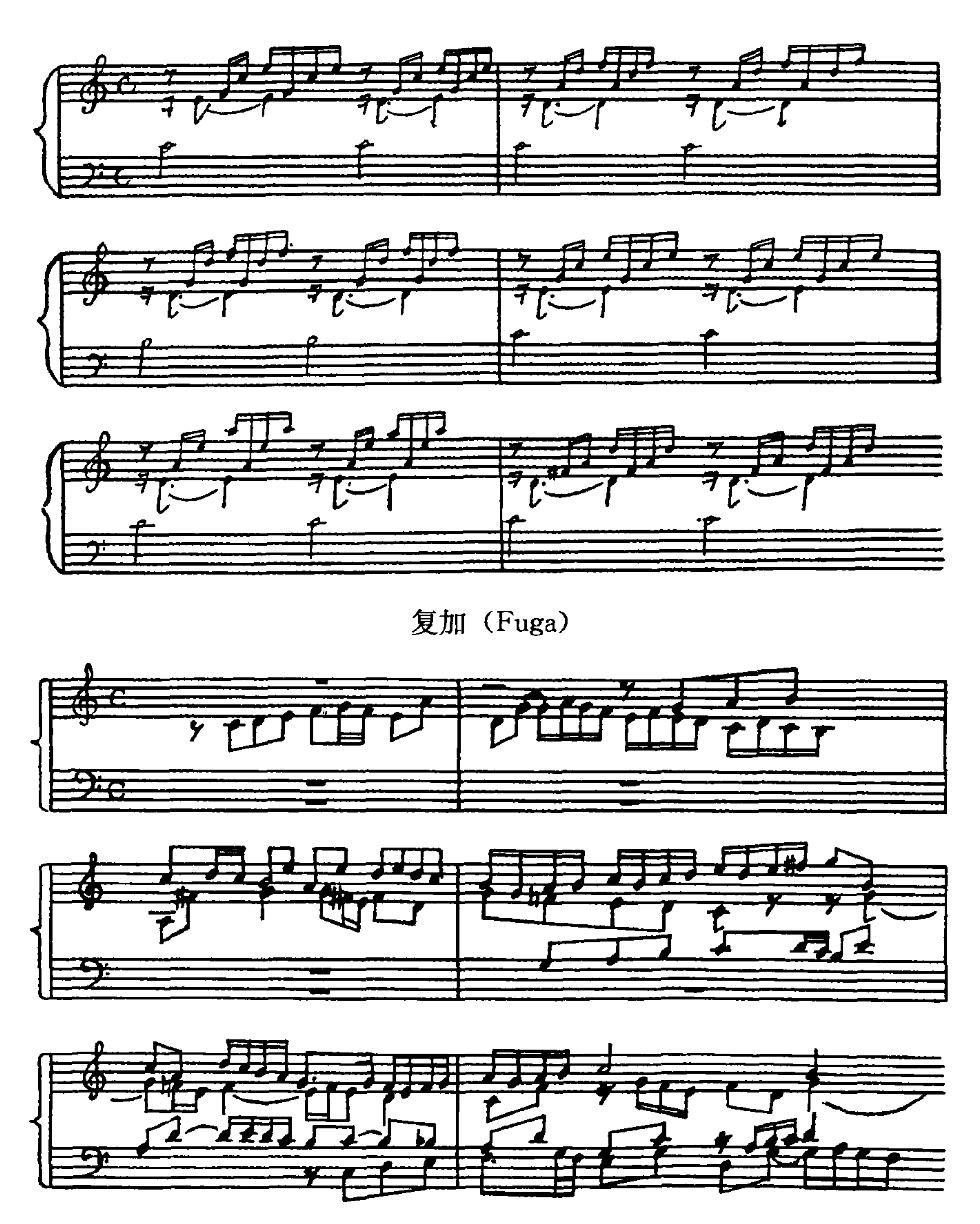




有志者事竟成，我们这位孤苦零丁好学不倦的小巴赫，后来竟成为德国音乐界的开国元勋。我们研究欧洲音乐，在十七世纪以前应该着眼于意大利、荷兰两国（惟荷兰音乐之发达，仅在十五十六两世纪之间，所谓“对谱的复音音乐”是也），从十八世纪起，便该致力于德意志、奥大利两国（按德奥同种同文，本系一家，以下凡言奥国音乐，皆统称德意志音乐）。德意志音乐之有今日，是何人的功劳？就是我们那位月下抄谱的小小巴赫。

巴赫之在德国音乐界，有如吾国诗中之杜甫。他的著作非常宏富，其最有名的乐谱，当推下列各种。（一）Weihnachts Oratorium，（二）Matthäus Passion，（三）Johannis Passion，（四）H Moll Messe，（五）Die Brandenburgischen Konzerte，（六）300 Kantaten，（七）148 Choralvorspiele，（八）Wohltemperierte Klavier。此外有价值的著作，尚属不少。但是巴赫对于音乐界的功绩，虽如此伟大，而当时的人士却不十分了解他。德国音乐界之崇拜巴赫，系自十九世纪以来，始与时俱进。

巴赫生于十七世纪之末，其时适值古代之“对谱的复音音乐”尚未全亡，新兴之“简单的主音音乐”又未大盛。巴赫乃将此新旧两大潮流，融合于胸，制成一代乐章，为后来音乐开无数法门。有如吾国诗中杜甫，包罗万有，继其后者，如李义山、陆放翁、黄山谷辈，仅各得一体，遂成名家。现在我们研究中唐以后的诗歌，非熟读工部诗集不可，其在欧洲音乐亦然，我们若要研究十八世纪以后的音乐，亦非熟阅巴赫乐谱不可。

巴赫著作的特色，既在融合新旧两大潮流，所以他的著作之中，时而“主音音乐”，时而“对谱音乐”，常常混在一处。今仅就他所著的 Wohltemperierte Klavier，略举一例如下。

引子（Preludio）



复加（Fuga）

以上两段乐谱，是我从巴赫所著的 Wohltemperierte Klavier 内抄下来的。“Wohltemperierte Klavier”这个名词，直译出来，便是“调匀钢琴”。我们知道我们现在所用的钢琴，是一种极不完备的乐器。我们的“乐音”原不止十二个，但是钢琴因为奏演的方便，只给了我们七个白键五个黑键。换一句说，只给了我们十二个乐音。因此之故，钢琴所定之音是极不纯粹（rein）的。远不如我们所奏的提琴（Violine），能够伸缩自由，办到较纯的境界。从前有一位日本音乐学者名叫 Tanaka 的，在柏林研究音乐，他

曾作一篇博士论文，叫做《纯音之研究》（Studien im Gebiete der reinen Stimmung），把音乐之细别，说得很详。依照他的主张，曾做了一架风琴（Harmonium），德人称为“Enharmonium”，果然比我们现在钢琴的音节格外纯粹。但是这种风琴因为键子太多，不便演奏，所以至今仍是无人过问，只成为历史上一种陈迹。

钢琴的乐音既是如此不纯，不得已只有把那十二个乐音调匀起来，以减轻“不纯”的毛病。巴赫此种乐谱，即是为这种调匀钢琴所作的。全谱共有四十八篇，每篇之中又分两章，第一章为引子（Preludio），第二章为“复加”（Fuga）。前者所用的调式，多系“主音音乐”；后者所用的调式则系“对谱音乐”。此真可谓古今相对，新旧一堂了。巴赫制作此种乐谱之意，原为教育之用，直到后来德国音乐大家白堤火粉（Beethoven）出世，犹奉此谱为其圣经（白氏常谓此谱为彼之圣经）。故我们研究巴赫著作，尤以此谱为终南捷径。德国音乐历史大家吕满（Riemann）曾著有《巴赫调匀钢琴之解剖》（Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier）一书，尤为研究此谱捷径中之捷径。

欧洲音乐自古代希腊以迄于巴赫之世，什么“单音音乐”呀，“复音音乐”呀，“主音音乐”呀，闹个不休。好像是一堆已经挖出来的钢铁煤炭，至巴赫产生，乃将此种钢铁煤炭，一齐投诸洪炉之中，然后再用千锤百炼的功夫，把他制成一种古质新式的器用。故巴赫出世，虽在“主音音乐”萌芽以后，但是他却不是一位近代“主音音乐”的直接代表，他只算是一座衔接古今两代的过渡桥梁。至于真正代表近代“主音音乐”的巨擘，那还要推举我们那位旷世奇才的白堤火粉。
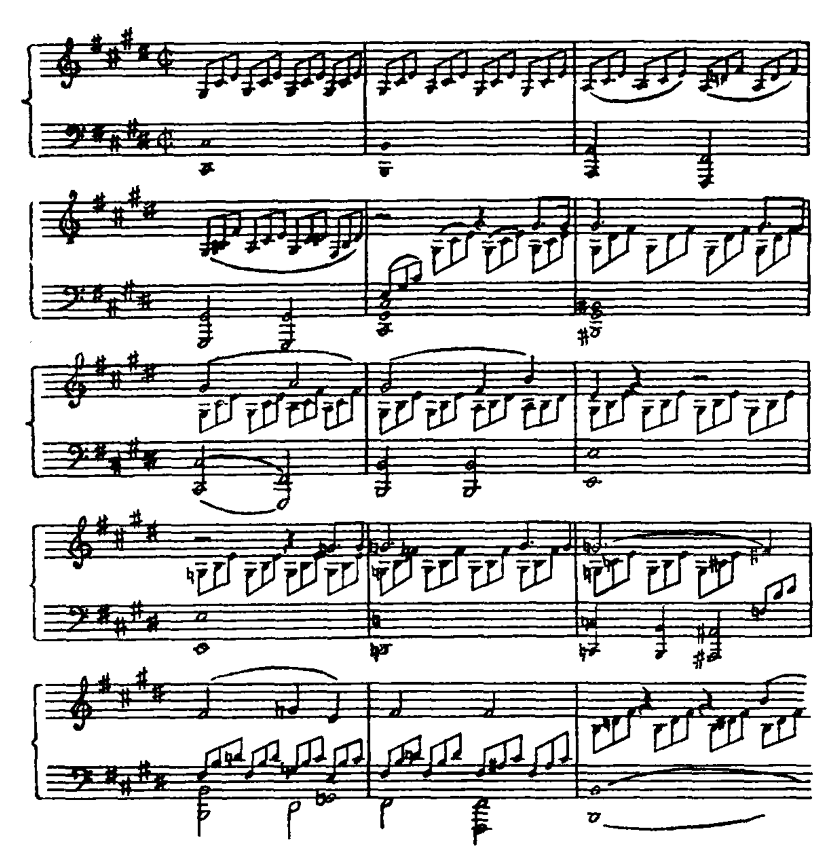
八　主音音乐完成时代

“主音音乐”自十七世纪初叶佛鲁冷池（Florenz）诸名士发端以来，其后复经巴赫、亨登（Händel，德人，生于一六八五年，死于一七五九年。与巴赫齐名，如吾国诗中之有杜甫、李白）、巴赫两子（其一生于一七一四年，死于一七八八年，其二生于一七三五年，死于一七八二年）、史达米迟（Stamitz，德人，生于一七一七年，死于一七五七年）、海登（Haydn，奥人，生于一七三二年，死于一八〇九年，与摩擦耳提〔Mozart〕、白堤火粉〔Beethoven〕并称为“维也纳三杰”）、摩擦耳提（奥人，生于一七五六年，死于一七九一年）、白堤火粉（德人，生于一七七〇年，死于一八二七年）等之改良促进，遂巍然成为今日音乐调式之中心。据此看来，欧洲“主音音乐”之发

端，并不自白堤火粉开始，论其改良促进，亦非白氏一人之力。为什么我独将“主音音乐”代表的头衔放在白氏身上呢？此其故无他，因为“主音音乐”，其萌芽发展，虽在白堤火粉以前，而登峰造极则自白堤火粉而始。换一句说，“主音音乐”在白堤火粉以前，既没有这样完备的形式，在白堤火粉以后，又没有人能出其右。好像一座高峰，白氏行至最高之处，前无古人，后无来者，此所以白氏自十九世纪以来，既已被奉为师表，至今犹不衰歇。

白堤火粉先世籍隶荷兰，其祖始移居德国。白氏产于德之 Bonn，其时适在十八、十九世纪之交，故白氏一方为收拾十八世纪以前之旧局（如巴赫、亨登、海登、摩擦耳提辈皆为十八世纪之代表人物，白氏尽吸其精华而有之），一方又为开辟十九世纪以后之新机（如十九世纪音乐中流行之罗曼主义、悲观主义等等，皆自白氏发端）。我们研究近世德国音乐，在十八世纪中，首当研究的要算巴赫。在十九世纪中，首当研究的便是白堤火粉。假如我们能够把这两人的著作熟读，那么，至少可以称为“德国音乐通”，或者竟可以说是“西洋音乐通”，因为这两位大师是德国近代音乐的代表，同时又是西洋各国音乐的霸主。

月光琐娜台（Mondscheinsonate）



但是自古天才福薄，中外皆然，巴赫晚年既瞎了眼睛，白堤火粉中年（时三十岁）又聋了耳朵。其余的音乐大家，或是早夭（如摩擦耳提〔Mozart〕、许伯提〔Schubert〕、门登思宋〔Mendelssohn〕、曲冰〔Chopin〕等是），或是病狂（如薛满〔Schumann〕、吴尔湖〔Wolf〕等是），更是不胜枚举。白堤火粉自耳聋以后，他的意境完全与外界隔绝。悲愤之余，发为音乐，类皆忧思郁结，如屈子《离骚》，实为千古妙文，尤系全球至宝。

他的著作中，“生风里”（Symphonie）九种，“琐娜台”（Sonate）若干为最有名（德国音乐历史家吕满〔Riemann〕著有《白堤火粉钢琴琐娜台之解剖》〔Analyse von Beethovens Klavier Sonate〕一书，颇可以作我们研究白堤火粉著作之参考）。今将他的琐娜台中有所谓《月光琐娜台》（Mondscheinsonate）者，抄录一段如上，以见当时“主音音乐”之完成状态。

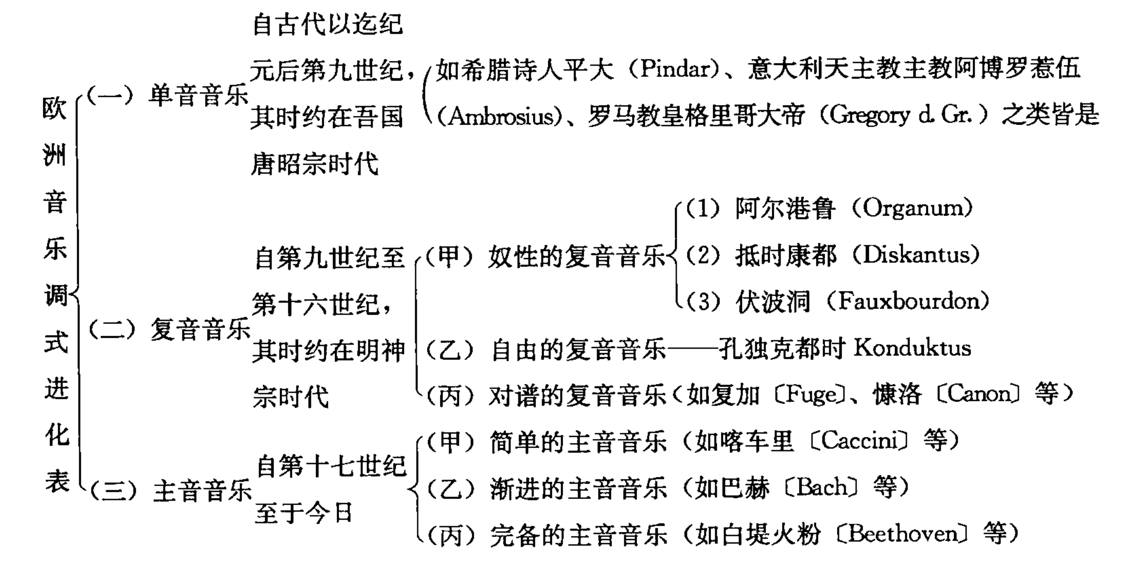
此即白堤火粉著作中颇擅盛名之《月光琐娜台》。相传白氏有一次月夜步行道上，忽闻乐声发自高楼，乃细审其音调，乃系白氏所自谱。白氏欲知奏者为何人，遂登楼叩门，主人启门延入，乃见一盲目女郎，静坐鼓此。白氏遂为之指点一切。时月色入窗，澄光如水，女郎深以目盲不能一睹月色为恨，白氏既于钢琴之上，为谱月光之曲，以慰女郎。是为此谱之由来。但此外关于此项“月光琐娜台”之来源，传说尚多，颇不一致，兹仅录上述一种，以资读者谈助。

“主音音乐”自有白堤火粉而后，可谓集其大成，由白氏以还，谈音乐进化者，已不复注目于调式的变迁（如单音、复音、主音之类），而转其眼光于风格的异同（如罗曼主义〔Romantiker〕、“命题音乐”〔Programmusik〕之类）。譬如吾国诗自唐人而后，不复再为五言、七言、古体、今体的考辨，而专从笔法意境上以寻其派别。唐人著作，颇尚声韵，宋代名家，偏于气骨。论其诗体，则两代完全相同。此正与欧洲音乐进化之例极似，可以引作吾人证据。

九　欧洲音乐进化概观与中国国乐创造问题

照上面所述看来，欧洲音乐调式的进化，可以分为三个时代：第一为“单音音乐”时代，自古代希腊以至于纪元后第九世纪。第二为“复音音乐”时代，自第九世纪至第十六世纪，其中又分三种：（甲）奴性的复音音乐，（乙）自由的复音音乐，（丙）对谱

的复音音乐。第三为“主音音乐”时代，自第十七世纪至第二十世纪，其中又分三种：（甲）简单的主音音乐，（乙）渐进的主音音乐，（丙）完备的主音音乐。我们再把他列成一表，以清眉目。



欧洲音乐调式进化表

- （一）单音音乐　自古代以迄纪元后第九世纪，其时约在吾国唐昭宗时代
  - 如希腊诗人平大（Pindar）、意大利天主教主教阿博罗惹伍（Ambrosius）、罗马教皇格里哥大帝（Gregory d. Gr.）之类皆是
- （二）复音音乐　自第九世纪至第十六世纪，其时约在明神宗时代
  - （甲）奴性的复音音乐
    - （1）阿尔港鲁（Organum）
    - （2）抵时康都（Diskantus）
    - （3）伏波洞（Fauxbourdon）
  - （乙）自由的复音音乐——孔独克都时 Konduktus
  - （丙）对谱的复音音乐（如复加〔Fuge〕、慷洛〔Canon〕等）
- （三）主音音乐　自第十七世纪至于今日
  - （甲）简单的主音音乐（如喀车里〔Caccini〕等）
  - （乙）渐进的主音音乐（如巴赫〔Bach〕等）
  - （丙）完备的主音音乐（如白堤火粉〔Beethoven〕等）

以上系就调式变迁上观察，其进化程序如此。若再就国别上着眼，则欧洲音乐自古代希腊而后，初盛于意大利，继起于荷兰，后昌于德奥。最近更因民族主义思潮之发达，欧洲大小各国又有各创“国乐”，以代表其“民族之声”的趋势。

什么叫做“国乐”？就是一种音乐足以发扬光大该族的向上精神，而其价值又同时为国际之间所公认。因此之故，凡是“国乐”须备具下列三个条件：

（一）代表民族特性。音乐是人类生活的表现，与其它诗歌绘画一切美术相同。各民族的思想、行为、感情、习惯既彼此悬殊，其表现于音乐方面，亦当然互异。譬如拉丁民族秉性洒落，其发为音乐，则以飘逸优美见长；日耳曼民族资质厚重，其发为音乐，又以深永沉雄为归。总之，无论飘逸优美或深永沉雄，都各有所长，都足以代表他们民族的特性。

（二）发挥民族美德。音乐之功用，不是拿来悦耳娱心，而在引导民众思想向上。因此，凡是迎合堕落社会心理的音乐，都不能称为国乐，巴黎的香艳小曲（Operette）、维也纳的跳舞音乐（Tanzmusik），诚然是代表欧洲社会生活，但只是一部分醉生梦死的生活，不能称为他们的国乐。又如苏州的滩簧、京津的时调，诚然是代表我们中华民族的生活，但只是一部分堕落社会的生活，亦不能称为我们的国乐。

（三）畅舒民族感情。在我们人类生活之中，感情常居重要地位，生活之安适与否，纯以感情安慰与否为转移，音乐即是畅舒感情的唯一利器。不过此处所谓畅舒感情，是

畅舒民众的感情，不是一部分智识阶级的感情。假如我们只主张恢复古乐，一般民众不懂，那么，其结果只能畅舒考古先生或高人隐士的感情，不是一般民众的感情，亦不能算是国乐。

若是一个民族的国乐，具备了上述三种条件，自然必能得着世界的承认。凡有了“国乐”的民族，是永远不会亡的。因为民族衰废，我们可以凭着这个国乐使他奋兴起来；国家虽亡，我们亦可以凭着这个国乐使他复生转来。

说到此处，我们便不能不回思中国。究竟所谓国乐在那里？讲到古乐呢，只是一种草创蒙昧时代的产物，不足以畅舒我们现代民族的感情，不合上述第三个条件。讲到秦腔、二黄、小曲、时调呢，又只是一些浅陋冶荡之音，殊不足以促进我们民众的向上精神，又不合上述的第二个条件。讲到外来之西洋音乐呢，又只是代表欧美人的生活，不能表现我们民族的特性，亦不合上述的第一个条件。所以我们中国现在，简直可以说是没有国乐。因此之故，欧人中之研究音乐史者，对于中国古代音乐因其有历史上的价值，尚以另眼相看，至于中国近代音乐，则大抵一字不提。因为在西洋人的眼中看来，中国早已没有音乐，尚有什么可以提及的呢？

西洋人不提可也，我们则断不可不提。我以为假如我们要创造国乐，第一步须将古代音乐整理清楚；第二步再将民间谣乐收集起来；第三步悉心研究，从中抽出一条定理出来，究竟中华民族的音乐特色在那里？这种特色，是否可以代表民族特性，发挥民族美德，舒畅民族感情？如其有之，即可以将此定理作为我们制乐的基础。至于制乐的方法，我们大可以利用欧洲已经发明的工具，譬如调式、谱式、乐器之类，初不必样样自己创造，因为音乐主要之点，全在乐中所含意义，形式方面，尽可取自他人。我们知道欧洲近代音乐，是当首推德国，但是德国各位音乐大师，对于音乐形式（如调式、谱式、乐器之类）的贡献，实远不如希腊、意大利、荷兰诸种民族之多。他们不过把前人已经发明的，拿来千锤百炼，而今居然造成世界音乐霸主的地位。那么，我们又为什么不能利用西洋音乐的形式方法呢？

若要利用西洋音乐的形式方法，那么，对于西洋音乐的进化，便不可不加以研究，这就是我作这本小书的本意。

十 译名述要

我关于音乐方面的文字，其最初发表的，要算是上海《申报》的《德国人之音乐生活》十封通信。其时我对于国内的音乐出版物，一篇也未读过，所以其中的译名，大半是我一个人的创译。往往为译一个名词，每在公园内踱来踱去，费了半天工夫，才想出来，但是有时还是不能满意。

其后我的好友左舜生君，从上海与我寄来了几本国内的音乐出版物，其中译名，间有与我不谋而合的。如“音乐界”之译 Bach 为巴赫。日人之译 Einstimmigkeit 为“单音音乐”，Mehrstimmigkeit 为“复音音乐”，与我完全相同。其它大部分，则与我所译的颇有出入。我因为保持我个人的“译名统一”起见，所以这本书的译名，大概仍是从前在《申报》通信上的旧译。

我们对于译名原有三种办法：（一）音译，（二）意译，（三）音意兼译。其中以第三种办法为最好，如章行严先生之译 Logik 为“逻辑”。但是此种译法，颇不容易。至于我这本书中所译的名词，大约分为音译与意译两种。

（一）音译。人名、地名我们应该照原音译出，这是不用说的。但是其中亦有种种难点。譬如我这本小书内所引用的人名、地名，有许多是希腊、意大利、荷兰、英、法、德等国文字，我的能力有限，不能各国文字都懂，所以我只好照德文读法去译。换一句说，德国人怎样称呼他们，我亦怎样称呼他们，这实是一个不得已的办法。倘将来我有机会时，仍拟将各国人名地名，依照他的本国声音去译（前在《申报》通信上曾译意大利天主教主教 Ambrosius 为“阿博罗”。现在本书改译为“阿博罗惹伍”，附此声明）。

事物名词本来音译、意译都可，但是有时亦有非音译不可的。譬如复音音乐中之阿尔港鲁（Organum）、抵时康都（Diskantus）、伏波洞（Fauxbourdon）、孔独克都时（Konduktus）、复加（Fuga）、慷洛（Canon）等名词，因吾国乐中无此调式，不能比拟，所以只好直用音译。

又近代“乐器音乐”（Instrumentalmusik）中，有重要乐谱二种：一为“琐娜台”（Sonate），一为“生风里”（Symphonie）。前者系用一种或两种乐器所演奏，后者为多数乐器所合奏。至于乐之性质，则两种完全相同。近见国内出版物，有人把“生风里”

译作“大乐”或“交响曲”，把“瑣娜台”译作“奏鸣曲”的，我以为此种名词，仍以音译为佳。因为你说“大乐”或“交响曲”这个名词，不但中国人不懂，外国人亦复不懂。你都得下一番注解。我说“生风里”这个名词，中国人诚然不懂，须下一番注解，但是外国人听了，却能了解。外国人了解，其事犹小，将来读者直接看西洋乐谱时，一看见 Symphonie 这个字，只须顺口一读，便会联想到我的“生风里”三个字来，不必再在脑中翻译一次，岂不是较为省事么？因此之故，我仍旧保持我的音译，并不是有意与人立异。

（二）意译。凡是国内已有通行的名词，我皆照着意译。譬如译 Violine 为提琴，Klavier 为钢琴，Harmoninm 为风琴，Oper 为歌剧之类。但其中亦有难于采用之处，譬如欧洲乐曲之中有 Oratorium 一种，其内容与歌剧相同，但是没有布景做工等事，其情形略似吾国之滩簧（惟 Oratorium 奏乐及歌唱之人，将近百人左右，规模之大，远非吾国滩簧可比），在吾国德文字典中已有人将他译为“圣乐”之名。不过欧洲所有关于 Oratorium 之著作，虽大半与宗教有关，但是其中亦间有非宗教的，如海登（Haydn）之 Die Jahreszeiten，德人称为“Weltliches Oratorium”即其一例。因此之故，“圣乐”之名，含义过狭，所以我把他译作“乐曲”。因吾国宋代乐曲亦往往歌而不舞，乃借用斯名，为之意译。

又日本人常把德文之 Dur 译为长音阶，Moll 译为短音阶。揣其用意，大概是因为 Dur 是由于长三阶（Grosse Terz，按即日本人所谓“长三度”是也）所构成，Moll 是由短三阶（Kleine Terz，按即日本人所谓“短三度”是也）所构成。但是这种译法，只是单就 Dur 与 Moll 所构成之外面形式而言，至于 Dur 与 Moll 之含义，则不仅此。德文所谓 Dur 是一种刚健的意思，Moll 是一种柔和的意思，前者是代表男性，后者是代表女性。我在德国研究音乐，教师往往令我坐在钢琴的另一方面，使我埋头静听他的演奏，每演一次，他便问我一声：“这是 Dur？还是 Moll?”我分别的方法，就是凡属于刚健的音调，便是 Dur；柔和的音调，便是 Moll。总而言之，德国人对于 Dur 与 Moll 的分别，只有刚柔的观念，没有什么长短的意思。所以我的意思，不如直将 Dur 译作“阳调”，Moll 译作“阴调”，以为男性女性、刚性柔性的符号。近见国内出版界尚多沿用日译之“长音阶”、“短音阶”等等名词，故特附记于此，为之再进一解。

此外本书所译名词，间有与日译不同的地方，兹为避烦起见，但将拙译重要名词，略抄于后，以免读者迷误颠倒。

（甲）从这个音到那个音，称为阶（例如从 c 到 d)。

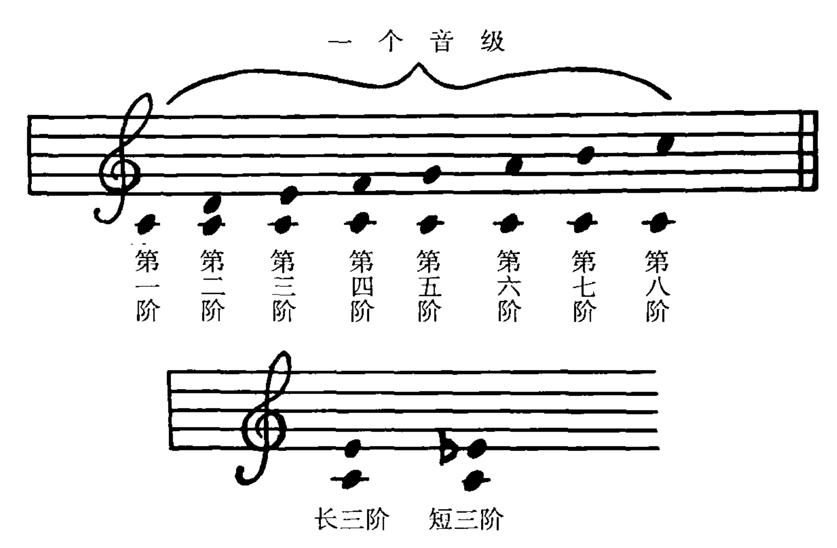
（乙）从第一阶顺次数上去为第一阶（Prime)、第二阶（Sekunde)、第三阶（Terze)、第四阶（Quarte)、第五阶（Quinte)、第六阶（Sexte)、第七阶（Septime)、

第八阶（Oktave）（按，此处所谓“阶”，即日本人所谓“度”）。

（丙）从这一阶到次一阶，其间相距如系一个整音（Ganzer Ton），则称为“全阶”。如系半个音（Halber Ton），则称为“半阶”（例如上文所谓长三阶〔Grosse Terz〕者，即是由第一阶至第三阶，其间相距共有两个整音〔2 Ganze Töne〕。所谓短三阶〔Kleine Terz〕者，即是由第一阶至第三阶。其间相距只有一个半整音〔1 $\frac{1}{2}$Ganze Töne〕）。

（丁）从第一阶至第八阶，称为一个音级（Oktave，例如 c、d、e、f、g、a、b、c）。我们的钢琴上面，共有七个音级。列为谱式，其形如下。

译名这件事，极不容易，但是又非常重要。因为欧洲有许多高深学术，都藏在几个专门名词里面，我们假如把那几个专门名词的含义弄清楚，那么，我们对于那种学术，至少可以说是得着门径了。我个人能力诚然有限，但是国内同志中，假如有人从事音乐译名事业的，我很愿加入，共同讨论。因为促进中国音乐前途，是我们神圣不可侵犯的使命。



西洋音乐与诗歌[①]

① 《西洋音乐与诗歌》于1924年由中华书局（上海）首版，本《文集》收录的是中华书局于1929年11月发行的第五版。



许伯提
Franz Schubert
(1797—1828)



薛　满
Robert Schumann
(1810—1856)

卷头片语

音乐是人类生活的一种表现，我们东方人的生活，既与西方人迥不相同，那么，我们要懂得西洋音乐，也是一桩不狠容易的事。在西洋音乐中，较为易懂的，要算是“诗歌音乐”(Liedkomposition)与“跳舞音乐”(Tanzmusik)两种。因为前者我们可以从他的诗歌字句中，玩出几分意义，后者可以从他的跳舞动作中，领略一点神味。

西洋“诗歌音乐”约分两种：一种是“美术诗歌”(Kunstlied)，大半是一般音乐名家，选自各大诗人著作，把他精心谱制出来的；一种是“民间歌谣”(Volkslied)，大半是民间流行的歌调，曾经音乐名手把他搜集整理出来的。近年我国流传的西洋歌

调，大都属于“民间歌谣”一类，我这本书所举的，则是“美术诗歌”一类。

“美术诗歌”在十九世纪音乐中最称发达，为前此所未有；本书所引的各家乐谱，又系此中最负盛名之人，且为其生平最得意之作。读者阅此一书，当可以得着西洋“诗歌音乐”的一个大概。

年来国内学校，亦渐渐自惭，若无音乐唱歌一科，殊不足以副新式教育之名。于是有人借用西洋“民间歌谣”的乐谱而另作中国诗歌以实之；此外又有自制新歌新谱，以为尝试之具；要之，都是国内一部分人注意音乐一道的表示。但是我对于这两种办法，都不甚赞成。我主张：“介绍西洋诗歌乐谱，应该同时介绍谱中原诗，若自制新谱则应该尽先采用吾国古代名作（如《木兰诗》之类）。”因为西洋“诗歌乐谱”的内容，是与他的诗歌意义相应的，假如我们另作中国诗歌以实之，其结果往往弄得“牛头不对马嘴”。反之，我们若将谱中原诗译出，同时输入，那么，即或我们的译诗尽管译得不好，但是那篇著名乐谱，你总是应该听听的。至于自制新歌新谱的办法，虽然较为适当，但是以我们中国这样幼稚的西洋音乐智识，一时恐难制出极为满意之谱。而同时所作新歌，据我所见的，又多缺乏文学上的价值。这样一来，谱既不高明，诗亦不出色，岂不是徒令听者对于西洋音乐发生厌恶之心么？我以为假如要以中国诗歌入谱，应该尽先选用古代名作，即或我们的新谱尽管制得不好，但是那首诗你总是应该歌唱的。我这两种主张，是一种四川人所谓“骑两头马”的办法，换一句说，若得不着这一头，总可以得着那一头。

本书所引名家共有十二，附乐谱十四篇。其中《爱尔王》一首，系录两谱（一为许伯提作，一为吕威作）。《卿似一枝花》一首，亦录两谱（一为薛满作，一为李斯志作）。以便读者拿来比较一看，窥出他们制谱手腕不同的地方。

中华民国十三年一月十九日　王光祈书于柏林

上编　西洋音乐与诗歌的因缘

我们人类最古的乐器，恐怕要算“喉”与“手”两种了，因为这两种乐器，是与我们人类有生俱来的。

我们人类最古的娱乐，恐怕要算“歌”与“舞”两种了，因为这两种娱乐，是畅舒

我们人类感情的最好方法。

古代人民，因为要歌，所以不能不利用他们的“喉”，以作他们传递歌音的机关。因为要舞，所以不能不利用他们的“手”，以作他们板眼节奏的记号。现在我们还常常看见许多小孩子，围聚一片草地之上，或是歌唱，或是跳舞，旁边往往有人为之拍着双手，以记板眼，这都是我们古代先民利用天然本能的遗风呀！

后来人类知识进步，渐能制造各种乐器，以扩大他们娱乐的工具。究竟我们后来的吹弹乐器（Blasinstrumente，Saiteninstrumente，如笛琴之类），是不是模仿当初我们人类这个“天然乐器”的喉？其他一切敲击乐器（Schlaginstrumente，如鼓类乐器等），是不是模仿当初我们人类这对“天然乐器”的手？这个问题，是研究乐器进化史的范围，不是这本小书的责任，可以暂置不论。现在我们所应该知道的，便是古代音乐与歌舞，有甚深的因缘罢了。

诗歌（Lied）便是一种富有文学性质的歌唱，在古代埃及的时候，每于人死殡葬之际，辄由歌者高吟死者生前的功劳事迹，同时更伴以一种幽咽的音乐及庄严的跳舞。此外汲水则有歌，打禾亦有调，春天来了，便高贺自然之复生；鲜花枯了，又哀悼人世之无常。总之，埃及人之能用诗歌与音乐，以畅舒他们的感情，其由来可谓甚远了。

到了希腊，音乐与诗歌更发生了极密切的关系。我们可以大胆说一句，古代希腊的音乐，是完全建筑在诗歌上面的。在最初的时候，音乐这样东西，好像是嫁与诗歌一样。凡音乐所在的地方，总有诗歌与之相伴。到后来音乐自身虽有时渐能离开诗歌，独自演奏，但是她的调子，仍是从诗歌基础上发明出来的。换一句说，她（音乐）的身儿虽离开了他（诗歌），但是她的心儿，又何尝不记挂着他呢，故古代希腊音乐与诗歌的关系，简直是一种不解缘。

后来希腊衰微，罗马继志，我们知道罗马人是一种勇敢善战的民族，对于美术界的贡献与欣赏，实远在希腊人之下；其中尤以表现内心生活之音乐艺术为最甚。罗马人既以战斗为生涯，所以他们的音乐，亦多用之于鼓舞军心，点缀凯旋方面。换一句说，罗马人的音乐，只算是各种军歌凯歌的附属品，与古代埃及希腊音乐之建筑在“美术诗歌”（Kunstlied）上面的不同。

其后欧陆耶稣教徒勃兴，由意大利天主教主教阿博罗惹伍（Ambrosius，生于纪元后三三三年，死于三九七年），罗马教皇格里哥大帝（Gregory d. Gr.，生于五四〇年死于六〇四年）等等，整理制定各种教堂乐歌，以为播扬圣道潜化教徒的利器。本来宗教作用原在安慰人类感情，而音乐与诗歌又为发舒我们人类感情的至宝，所以当时欧洲耶稣教徒之利用乐歌，实含有深切意思。照此看来，耶稣教徒的乐歌，亦只算是教堂中的一种附带物件，勾引手段，与我们所说的“美术诗歌”无涉。

不过是教堂乐歌虽不直接属于“美术诗歌”的范围，但是他对于“诗歌音乐”的进化，亦有许多间接影响。我们知道欧洲的音乐，自古代以迄于纪元后第九世纪，都是一种“单音音乐”（Finstimmigkeit）。所以当时无论埃及及希腊的抒情诗歌也罢，罗马人的军歌凯歌也罢，耶稣教徒的教堂乐歌也罢，都是一种“单音音乐”。自第九世纪起，有许多天主教徒以罗马教皇格里哥大帝所选集的“格里哥乐歌”（Gregorianischer Gesang），只是一些单音歌调，未免过于简陋，因而由此发明一种“复音音乐”（Mehrstimmigkeit）。其法先将“格里哥乐歌”的调子，作为一个基音（Cantus firmus），然后再加入一个新音或数个新音上去，同时歌唱。于是一个调子之中，同时便有数个异音齐发，与当初“单音音乐”之同时只有一个声音发出者不同，这便是“复音音乐”的起源（关于“单音音乐”与“复音音乐”之详细解说，请参看拙著《欧洲音乐进化论》）。

教堂方面既发生了这种复音歌调，那么，教堂以外的歌调，亦不免受着这种潮流的影响。当十二及十三两世纪的时候，已有人如法泡制，把民间歌谣（Volkslied）的调子亦作为一个基音（Cantus firmus），然后再加入一个或数个新音上去，同时歌唱，完全与教堂复音歌调的办法一样。这便是教堂乐歌影响于“诗歌音乐”的明证。

自第十一世纪至第十四世纪，法国方面又发生一种行歌诗人叫做“土巴堵儿”（Troubadour）的，这种诗人的本领真是不小，既会作歌，又会奏乐，每当行歌之际，辄怀抱琵琶（Laute），一面歌唱，一面奏乐，所至王公大人以及闾巷小民，无不欢迎。大概这种“土巴堵儿”所歌的，皆是关于人生方面的，其中尤以描写男女爱情的歌调为最多。因此之故，“土巴堵儿”的运动，遂与教堂音乐成了一个对抗形势。譬如教堂乐歌所唱的，都是与上帝有关的，而“土巴堵儿”所歌的，乃是与人生有关的；而且教堂乐歌，尚有种种规律束缚，而“土巴堵儿”的歌调，则系完全自由，怎样好听便怎样歌唱。因而“土巴堵儿”这种运动，对于“诗歌音乐艺术”（Liedkunst）方面的贡献，非常伟大，所有欧洲十四及十五两世纪民间流行的歌调，如 Madrigal、Ballade、Rondeau 之类，无不受其影响。

降至十六世纪，欧洲歌唱艺术（Gesangskunst）日益发达，于是教堂方面，又发生一种“阿喀拍拿式”（a Cappella－Stil）。换一句说，即是将教堂各种复音乐歌，改为专用歌喉合唱，不以乐器相和。此种专“歌”不“奏”的办法，完全与教堂乐歌格式一样。这亦是教堂乐歌影响于“诗歌者乐”的第二个明证。

自第十世纪起，至第十六世纪止，是为欧洲“诗歌音乐”繁盛时期，德国学者称为“诗歌音乐之春日”（Liederfrühling），其时适在欧洲文艺复兴时代。

到了第十七世纪，“诗歌音乐”又复由盛而衰。其原因由于当时“复音音乐”已入

衰微时代，所有复音歌调，既不为人所重；而“主音音乐”（Begleitete Monodie）又值草创之初，羽毛尚未丰满，不足以取而代之。其时虽有“主音音乐”领袖喀车里（Caccini，生于一五五零年，死于一六一八年）辈，对于“诗歌音乐”加以努力，而继起无人，终成绝响。

此种“诗歌音乐”衰微时代，绵延至一百余年之久，然后始否极泰来。在十九世纪初叶，有奥国音乐大家叫做许伯提（Schubert）的，对于已经中落之“诗歌音乐”，慨然有使其复兴之志。于是“诗歌音乐”一时又复大放光明。继其后者，如门登思宋（Mendelssohn）、薛满（Schumann）、吕威（Löwe）[①]、李斯志（Liszt）、柯乃聊时（Cornelius）、胡朗池（Franz）、叶申（Jensen）、柏纳谟斯（Brahms）、吴尔湖（Wolf）、芮克尔（Reger）、史特老司（Strauss）等，皆对于“诗歌音乐”一道，极有贡献。因而“诗歌音乐”在十九世纪音乐中，又赢得一个极重要的位置。

照上面看来，欧洲“美术诗歌”（Kunstlied）音乐的发达，可分为三个时代。第一，希腊时代，古代“诗歌音乐”，虽不发源于希腊而以希腊为最盛。第二，文艺复兴时代，以“土巴堵儿”运动发其端，直使“诗歌音乐”大放光明者，垂三百年（自第十四世纪至第十六世纪）。第三，十九世纪时代，自许伯提辈以“诗歌音乐”之再造自任，一时久已衰微之“诗歌音乐”又大有老树重春之概，直至于今，犹未衰息。以上三个时代，即为欧洲“美术诗歌”音乐的全盛时期，此外如教堂乐歌，自耶教勃兴以来，虽亦代有增进，但是他不属于“美术诗歌”的范围，所以我们不必把他列入。

中编　西洋诗歌音乐十二名家

（一）许伯提

许伯提（F. Schubert），奥人，生于一七九七年，死于一八二八年，是一位小学教师的儿子。少时曾在皇家乐队（Hofkappelle）学习歌唱，到一八一三年，因为变嗓的原故，乃在小学校中帮他父亲教授学生。在这个时候，他曾谱了八个歌剧（Oper）、四

① 今多拼写为Loewe。

个默思（Messe），还作了许多诗歌乐谱（Liedkomposition）。到一八一七年，得友资助，始脱离小学教习生涯，专心从事音乐研究。但是他的造诣虽深，天才虽大，可惜终不为世所知，未得良好位置，只好专以卖谱为生，常为穷愁所迫。直到临死一年，始设音乐大会一次，颇受听众欢迎。但不久即死，死时年仅三十一岁。奥国诗人 Grillparzer 曾在他的墓上题道："死神于此埋一宝藏，但亦葬却无穷希望。"（Der Tod begrub hier einen reichen Besitz，aber noch schönere Hoffnungen.）盖伤其少年早逝之意。德国音乐大家白堤火粉（Beethoven）亦极称赞许氏著作，谓其"必有神光，寓彼身中"（Wahrlich，in ihm wohnt der göttliche Funke）。许氏对于"诗歌音乐"及"乐器音乐"（Instrumentalmusik），两擅其长，而尤以"诗歌音乐"之贡献为最大。我们知道"诗歌音乐"自十七世纪以来，早已衰微，直至许氏降生，始行重整旗鼓，故许氏实为近世（十九世纪）"诗歌音乐"的开国元勋。他所作的诗歌乐谱甚富，共有六百零三首，大抵皆选自名家之诗。其中属于德国大诗人哥德（Goethe）者，约有百首。他的诗歌乐谱著作，德国坊间多分为四种印行：（一）《美丽磨女》（Die schöne Müllrin），（二）《冬日旅行》（Winterreise），（三）《绝命诗歌》（Schwangesang）[①]，（四）《诗歌选集》（Ausgewählte Lieder）。兹录其《爱尔王》（Erlkönig）一篇如下。（按此诗为哥德所作，哥德生于一七四九年，死于一八三二年，系德国最大之诗人。此诗乃描写一个病孩，夜中见神见鬼之状，所谓"爱尔王"者即系一种雾神之称。）

爱尔王（Erlkönig）

哥德作　许伯提谱

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
er hat den Knaben wohl in dem Arm,
er fasst ihn sicher, er hält ihn Warm.
"Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?"
"Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht!
den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?"
"Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif."
"Du liebes Kind, komm, geh' mit mir!
gar schöne Spiele spiel ich mit dir;

① 原文如此，正确拼写应为"Schwanengesang"，《天鹅之歌》：1827～1828，D957，出版商所集，作曲家未作为套曲构思。

manch bunte Blumen sind an dem Strand;
meine Mutter hat manch gülden Gewand."
"Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
was Erlenkönig mir leise verspricht?"
"Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind!
in dürren Blättern säuselt der Wind."
"Willst feiner Knabe, du mit mir geh'n?
meine Töchter sollen dich warten schön;
meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
und wiegen und tanzen und singen dich ein,
und wiegen und tanzen und singen dich ein."
"Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?"
"Mein Sohn, mein Sohn, ich seh'es genau:
es scheinen die alten Weiden so grau."
Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt,
und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt."
"Mein Vater, mein Vater, jetzt fasster mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!
Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
er hält in Armen das ächzende Kind,
erreicht den Hof mit Mühe und Not;
in seinen Armen das Kind war tot.

谁家风夜驰马尚匆匆？
老父携儿手腕中；
把持甚严紧，
免为寒气冲。
"吾儿何所恐，作此惊怖容？"
"阿父岂未一睹爱尔王？
长袍宝冕气堂皇？"
"吾儿，此乃雾影入苍茫。"

“可爱小孩，快到此来！
游戏甚乐，我与汝偕；
五色鲜花开彼岸，
吾母金衣为汝裁。”
“阿父阿父岂未闻，
顷间爱尔王所云？”
“吾儿吾儿且静息！
此是风声吹枯叶。”
“可爱小孩，肯否相伍？
我有娇女，早已候汝；
引汝歌场，殷勤导辅，
与汝跳舞复高歌，
与汝高歌复跳舞。”
“阿父阿父岂未见，
爱尔王女在对面？”
“吾儿吾儿我已睹：
此是灰色老杨柳。”
“我心甚爱汝，汝貌尤可赏。
倘汝不愿偕，我将以力攘。”
“阿父阿父他已将我掳！
爱尔王会使我痛苦！”
老父闻此心急走如风，
紧抱呻吟小孩童，
精疲力尽还家中，
手里娇儿命已终。
（参看附谱一）

（二）门登思宋

门登思宋（F. Mendelssohn Bartholdy），德籍犹太人，生于一八〇九年，死于一八四七年，为音乐界中之神童，与奥国音乐大家摩擦耳提（Mozart）相似，其不永年，

亦与摩氏相似。不过摩氏晚年穷愁落魄，抑郁以死，而门氏则身价百倍，颇称豪富，此为两人身世相异的地方。门氏之父，是一位银行家，所以狠有资力供给他的儿子求学。加以门氏天才过人，九岁即已登台奏乐，十一岁遂开始制谱。一八二九年，门氏在柏林开奏德国音乐始祖巴赫（Bach）之 Mattäus passion 乐谱，此乐内容，极为繁难，老师宿儒多不敢问津，门氏以二十岁之后生，居然出而演奏，结果甚佳，举座无不咋舌。自一八三五年起，门氏在来比锡（Leipzig）担任音乐总督之职，并创设音乐学院（Konservatorium），一时来比锡又成为欧洲音乐界的中心。门氏于一八二一年，与德国音乐大家罗曼主义（Romantiker）领袖魏伯尔（Weber）相识，故其著作颇受罗曼派的影响。但同时他对于音乐格式（Form）方面，亦狠讲究，仍带有古典派（Klassiker）的色彩。所以门氏的音乐著作，乃立足于古典派与罗曼派的中间，非纯粹之罗曼派，亦非纯粹之古典派。门氏对于各种音乐，皆称名手，其中“诗歌音乐”一类，亦颇灿然可观，兹录其《我欲乘风翼》一篇如下。（按此诗为德国著名诗人海乃〔Heine〕所作，海氏生于一七九九年，死于一八五六年。）

我欲乘风翼（Auf Flügeln des Gesanges）

海乃作　门登思宋谱

Auf Flügeln des Gesanges，Herzliebchen，trag'ich dich fort，
fort nach den Fluren des Ganges，dort weiss ich den schönsten Ort；
dort liegt ein rotblühender Garten im stillen Mondenschein，
die Lotosblumen erwarten ihr trautes Schwesterlein，
die Lotosblumen erwarten ihr trautes Schwesterlein，

Die Veilchen kichern und kosen，und schau'n nach den Sternen empor，
heimlich erzählen die Rosen sich duftende Märchen in's Ohr.
Es hüpfen herbei und lauschen die frommen，klugen Gazell'n，
und in der Ferne rauschen des heil'gen Stromes Well'n，
und in der Ferne rauschen des heil'gen Stromes Well'n，

Dort wollen wir niedersinken unter dem Palmenbaum，
und Lieb' und Ruhe trinken，und träumen seligen Traum，
und träumen seligen Traum，sel'gen Traum.

我欲乘风翼，携子恒河前，

恒河我素习，风景足流连；
其中富国艺，月下争相媚，
更有玉莲花，静待卿姊妹，
更有玉莲花，静待卿姊妹，

含笑紫罗兰，媚眼为星举，
旁有小玫瑰，私述其香史。
羚羊尤慧驯，或跳或静止，
隐约闻圣波，波声自远起，
隐约闻圣波，波声自远起。

相将椰树下，携手寻坐处，
同饮爱和静，且往梦中去，
且往甜好梦中去。
（参看附谱二）

（三）薛满

薛满（B. Schumann），德人，生于一八一〇年，死于一八五六年，少时曾习法律，后乃改学音乐，并办杂志一种，名叫《音乐新刊》（Neue Zeitschrift für Musik）。在德国各大音乐家中，其具有世界知识，驰骋论坛的，当推薛氏为始。薛氏为罗曼主义（Romantiker）健将，一方对于当时一般老朽乐师，加以极猛烈的攻击，他方又对于音乐后进，如曲冰（Chopin）伯尔柳迟（Berlioz）柏纳谟斯（Brahms）等，竭诚游扬奖掖，德国音乐之有今日，薛氏实具有大功。不过薛氏初习音乐，常用力于钢琴（Klavier）方面，故其著作，亦多以钢琴为出发之点，因而他对于小规模的著作，如钢琴乐谱，诗歌乐谱之类，颇擅其胜，至于大章法之乐谱，如“生风里”（Symphonie）等等，则非其所长。其后勉强为之，卒至伤损脑部，病狂而死。薛氏少时颇爱其钢琴教习Wieck的女儿，常想与她缔婚，但是她的父亲，因嫌薛氏尚无相当位置，不能赡养家室，竟婉辞谢绝。不过爱情这样东西，不是父亲可以代为谢绝的，其后薛氏百折千回，终达目的，于一八四〇年，举行婚礼。既婚之后，爱情尤热，一时“诗歌音乐”之兴，不禁为之大动，连篇累牍，汹涌而出。故薛氏今日之在欧洲“诗歌音乐”界中，得享如

此盛名，都是由那一点爱根激发出来的。后来薛氏因病指之故，不能再奏钢琴，每有所作，辄令其所爱，为之一奏。直至薛氏死后，其妻犹在德国钢琴界中，称为名手，往往登台献技。薛氏所作诗歌乐谱，共有三大厚册，其中名作极多，不胜枚举。兹但录其《卿似一枝花》(Du bist wie eine Blume) 一篇如下。(按此诗亦系德国诗人海乃〔Heine〕所作。)

卿似一枝花 (Du bist wie eine Blume)

海乃作　薛满谱

Du bist wie eine Blume, so hold und schön und rein;
ich schau' dich an, und Wehmut schleicht mir in's Herz hinein.
Mir ist, als ob ich die Hände auf's Haupt dir legen sollt',
betend, dass Gott dich erhalte so rein und schön und hold.

卿似一枝花，温美复无瑕；
举目频视卿，忧思暗地生。
我欲双手加顶，许否为卿祷请，
敬求上帝相护，长此无瑕温美。

(参看附谱三)

(四) 吕威

吕威 (K. Löwe)，德人，生于一七九六年，死于一八六九年，少时曾在 Halle 研究神学，以善歌之故，复得官家津贴，从事音乐修养。一八二〇年，被聘为 Stettin 地方之中学校唱歌教习。一八二一年复被任为该地公家音乐监督，在职约有四十六年之久。吕氏为近代歌唱音乐界中颇擅盛名之人，所著以 Balladen 为最善。什么叫做 Balladen? 译言之，便是一种"纪事诗"，与吾国《古诗为焦仲卿妻作》、《木兰诗》之类相等。本书前面许伯提篇中所引的"爱尔王"诗，亦是一种纪事诗。作纪事诗的乐谱，与作抒情诗 (Lyrik) 的乐谱方法，大不相同。因为抒情诗只是将作者的情感抒写出来，便算完事，如前面所举之《我欲乘风翼》、《卿似一枝花》等篇皆是。至于纪事诗，则篇中所描写者既不止一人，其势非将每个人的口吻情状，特别形容出来不可。所以作纪事诗乐谱的人，简直非具有作戏剧 (Drama) 的手腕不可。譬如《爱尔王》一篇，其中所

描写者既有老父病子雾神三个人，作乐谱的人，便非将这三个人的口吻情状分别描写不可。在历来“诗歌音乐”作家中，具有此项本领之人，如许伯提辈虽亦不少，但多系偶一为之，间有佳作。至吕威氏一出，此项纪事诗的乐谱，始集其大成，登峰造极，大有前无古人后无来者之概。吕氏亦作有《爱尔王》乐谱一篇，与许伯提氏所取材料相同。不过吕氏是产于北德意志，北人多慷慨直率之音，许氏是产于奥大利，南人多婉转柔靏之调。假如我们把这两篇乐谱一为比较，便看得出来。吕氏所作纪事诗乐谱，共有两册，其中名作甚多，兹录其《酒家女儿》(Der Wirtin Töchterlein) 一首如下。(按此诗为德国有名诗人伍兰德〔Uhland〕所作，伍氏生于一七八七年，死于一八六二年。此诗系描写三个少年，共恋一个酒家女子，但是时间上略有区别。第一个少年说“从此惟卿爱”，是预约将来的恋爱。第二个少年说，“忆昔日曾相怜”，是追忆已往恋爱。第三个少年说，“往日常爱你，今日犹如此，相爱誓将来，将来无止境”，是把过去现在将来三种恋爱都一人包办。据德人云实有其事，现在来因河畔，尚有此女坟墓，此诗曾刻于墓上。此与吾国西子湖边之苏小小冯小青两墓，可谓遥遥相映。)

酒家女儿 (Der Wirtin Töchterlein)

伍兰德作　吕威谱

Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein,
bei einer Frau Wirten, da kehrten sie ein.
“Frau Wirten, hat sie gut Bier und Wein?
Wo hat sie ihr schönes Töchterlein?”
“Mein Bier und Wein ist frisch und klar,
mein Töchterlein liegt auf der Totenbahr.”
“Und als sie traten zur Kammer hinein,
da Lag sie in einem schwarzen Schrein.
Der Erste, der schlug den Schleier zurück
und schaute sie an mit traurigem Blick:
“Ach, lebtest du noch, du schöne Maid!
Ich würde dich lieben von dieser Zeit!”
Der zweite, der deckte den Schleier zu
und kehrte sich ab und weinte dazu:
“Ach, dass du liegst auf der Totenbahr!
Ich hab' dich geliebt so manches Jahr.”
Der Dritte hob ihn wieder so gleich

und küsste sie auf den Mund so bleich:
“Dich liebt' ich immer, dich lieb' ich noch heut, '
und werde dich lieben in Ewigkeit!”

昔有三少年，携手逾来因，
同访酒家妇，含情欲一伸。
“卿家酒何似?
卿女居何地?”
“侬酒鲜且清，
侬女在棺内。”
相将入后室
香骸陈黑柜。
中有一少年，移前揭其被。
悄然视玉容，忧思不可制。
“倘卿还生在!
从此惟卿爱!”
其他一少年，复将面被盖。
潸然且回身，热泪已四溢。
“今汝卧棺前!
忆昔曾相怜。”
第三少年至，再揭其面被，
埋头吻朱唇，惨白无生气。
“往日常爱你，今日犹如此;
相爱誓将来，将来无止境!”
（参看附谱四）

（五）李斯志

李斯志（E. Liszt），匈牙利人，生于一八一一年，死于一八八六年，为近世钢琴艺师（Klaviervirtuos）第一名手，又为“命题音乐”（Programmusik）之中流砥柱。什么叫做“命题音乐”，便是每篇音乐，均有一个题目，以表示乐中所写的是什么事情，

与我们作诗一样，须先立题目，然后再按题作诗，以表明所咏的是什么物事。在十九世纪以前，欧洲音乐多是主观的音乐（Subjektive Musik），换一句说，便是制谱的人，但将自己感觉，于无意中自然流露而出，不以描写刻尽为能；自十九世纪法人伯尔柳迟（Berlioz）辈，以"命题音乐"相号召，专以客观描写见长，音乐趋势乃为之一变。其中过激一派，竟谓无论何种音乐，皆须有所描写；凡乐中无物的，只算是一种"空乐"。李氏生逢其时，故对于"命题音乐"极为赞许。他常说："乐之为道，有如诗歌，可以用为描写事物之具。"所以德国学者多称他为"命题音乐"的台柱。他的著作甚为宏富，其中如《生风里诗》（Symphonischen Dichtungen，乐名）等等，皆系不朽之作。其于"诗歌音乐"一道，亦颇见称于时，譬如《卿似一枝花》（Du bist wie eine Blume）《其乐当无穷》（Es muss ein Wunderbarse sein）等篇，皆为德国歌坛流行之作。兹录"其乐当无穷"一篇如下。（按此诗为德国诗人赖德匪迟〔Redwitz〕所作，赖氏生于一八二三年，死于一八九一年。）

其乐当无穷（Es muss ein Wunderbares sein）

赖德匪迟作　李斯志谱

Es muss ein Wunderbares sein
ums Lieben zweier seelen,
sich schliessen ganz einander ein,
sich nie ein Wort verhehlen;
und Freud und Leid,
und Glück und Not
so miteinander tragen,
so miteinander tragen,
vom ersten Kuss bis iu den Tod
sich nur von Liebe sagen,
sich nur von Liebe sagen.

其乐当无穷，
两情爱正浓，
彼此全相结，
无言不可通；
莫问喜与忧，
莫问福与愁，

彼此同担负，
担负不相尤，
自从初吻至于死，
恋爱以外无他语，
恋爱以外无他语。
（参看附谱七）

（六）柯乃聊时

柯乃聊时（P. Cornelius），德人，生于一八二四年，死于一八七四年，其初本为伶人，后乃改习音乐。自一八四五年至一八五零年之间，在柏林研究“对谱音乐”（Kontrapunkt），为德国近代有名的“音乐诗人”（Dichterkomponist）。我们知道，历来欧洲音乐家，无论谱诗谱剧，其所取材料，多采自当时各大诗家，至于自己作诗自己制谱的“音乐诗人”，在近代德国“诗歌音乐”界中，则有柯乃聊时，在近代德国歌剧（Oper）界中，则有瓦庚来（Wagner）氏，可谓难能而可贵。柯氏除“诗歌音乐”外，对于歌剧一道，亦颇擅长，譬如 Der Barbier von Bagdad 一剧，至今犹为世所称道。其在“诗歌音乐”中，如《新婚诗歌》（Brautlieder）、《耶稣圣诞诗歌》（Weihnachtslieder）等篇，皆极有名。兹录其《携手偕游明月下》（Komm，wir wandeln）篇如下。

携手偕游明月下（Komm，wir wandeln）

柯乃聊时自作自谱

Komm，wir wandeln zusammen im Mondschein!
So zaubrisch glänzt jedes Blatt,
vielleicht steht auf einem geschrieben,
wie lieb mein Herz dich hat,
wie lieb mein Herz dich hat.

Komm，wir wandeln zusammen im Mondschein!
Der Mond strahlt aus Wellen bewegt,
vielleicht，dass du ahnest,
wie selig mein Herz den Bildnis hegt,

mein Herz dein Bildnis hegt.

Komm, wir wandeln zusammen im Mondschein!
Der Mond will ein königlich Kleid aus goldenen Strahlen dir webon,
dass du wandelst in Herrlichkeit!
Komm, wir wandeln zusammen im Mondschein.

携手偕游明月下！
同看众叶发奇光，
或有一叶曾书写，
恋汝心情若许长，
恋汝心情若许长。

携手偕游明月下！
月光反射出清波，
影照于心永不磨，
影照于心永不磨。

携手偕游明月下！
月光为汝织金衣，
翱翔浩荡庄严界，
双影亭亭步履微。
（参看附谱八）

（七）胡朗池

胡郎池（R. Franz），德人，生于一八一五年，死于一八九二年，曾任 Halle 大学音乐监督，以诗歌乐谱闻名于世。胡氏著作，类皆篇幅短小，但是韵味甚长，现在柏林著名歌者赖满女士（Lehmann）[①]，犹常常喜歌其调。胡氏曾在 Halle 潜心研究德国十八

① 按照本书出版时期推算，作者所指应该是莉莉·勒曼（Lilli Lehmann），1848～1929，德国女高音歌唱家。

世纪两位音乐大家巴赫（Bach）及享登（Händel）的著作，并为之整理校正一切，颇受士林赞许。胡氏既研究巴赫著作有年，所以他的作品狠带有巴赫"对谱音乐"（Kontrapunkt）的色彩。但是同时又值薛满辈罗曼主义盛行之际，所以他的作品又不免感受几分罗曼主义的潮流。因此之故，他的著作与并世其他作者相较，另有一番滋味。惟自一八四三年起，即病耳聋，其后更加以神经之症，至一八六八年，遂不能不辞职而去，全赖国家及友人之助以为生活。末路如此，可为天下才人同声一哭！在胡氏诗歌乐谱中，名作极多，无不脍炙人口。兹但录其《为音乐而作》（Für Musik）一首。（按此诗为德国诗人改白尔〔Geibel〕所作。改氏生于一八一五年，死于一八八四年。）

为音乐而作（Für Musik）

改白尔作　胡朗池谱

Nun die Schatten dunkeln，Stern an Stern erwacht，
welch ein Hauch der Sehnsucht flutet durch die Nacht.
Durch das Meer der Träume steuert ohne Ruh'，
steuert meine Seele deiner Seele zu.
Die sich dir ergeben，nimm sie ganz dahin!
Ach，du weisst，dass nimmer ich mein eigen bin，mein eigen bin.

众影均已暗，群星逐次明，
思潮时起伏，终夜不能平。
茫茫经梦海，飘泊未稍停，
且把吾心舵，直向卿心行。
拳拳方寸里，从此属之卿。
吁嗟乎，吾心向来不自属，固已早为卿所觉。

（参看附谱九）

（八）叶申

叶申（A. Jensen），德人，生于一八三七年，死于一八七九年，曾任国内外各地音乐教师及奏乐监督（Kapellmeister）。所著以诗歌乐谱与钢琴乐谱为最善，其音调类皆柔和可爱。在诗歌乐谱中，如《孟察那莱河岸旁》（Am Ufer des Flusses，des Manza-

nares)、《花风瑟瑟》(Murmeludes Lüftehen, Blütenwind) 等篇，皆为世人所乐道，德国学者都呼他为“诗歌音乐”大家薛满氏的继承人。兹录其《孟察那莱河岸旁》一首如下。(按此诗亦为德国诗人改白尔所作。)

孟察那莱河岸旁 (Am Ufer des Flusses, des Manzanares)

改白尔作　叶申谱

Am Ufer des Flusses, des Mazanares,
spült Linnen das Mädchen und trocknet's im Winde, im Winde;
am Ufer des Flusses, des Mazanares,
spült Linnen das Mädchen und trocknet's im Winde.
Und taucht sie das Linnen ins Wasser hinein,
da halten mit Rinnen die Fluten schon ein,
und der Stein, drauf sie's windet,
fängt hell an zu glühn,
und das Ufer wird grün
am Manzanares,
wo das Mädchen Linnen spült und trocknet im Winde.
Wo sie tritt in die Welle mit dem schneeigen Fuss,
da scheint auf der Stelle, kristallnen der Fluss,
Perlmutter die Roson, wo die Tücher sie spannt,
und ein Garten das Land
am Manzanares,
wo das Mädchen Linnen spült und trocknet im Winde.
Die Winde, die lauen, verhalten den Hauch,
und der Himmel ruht auch,
ihr Antlitz zu schauen,
Und es spiegeln die Wasser so klar und so mild,
das reizende Bild
im Manzanares,
wie das Mädchen Linnen spült und trocknet im Winde.

孟察那莱河岸旁，
有女持纱勤濯浆，濯罢将纱风中张。

孟察那莱河，两岸悠且长，
有女濯其纱，濯罢风中张。
将纱投入水，
水波已不扬，
时见捣衣砧，
灿灿发光芒。
孟察那莱河，岸上顿生绿，
持纱勤濯晒，有女颜如玉。
玉足如雪踏波心，
波中荡漾若水晶，
更有玫瑰花，于上悬濯纱。
孟察那莱河，岸上有花园，
有女濯其纱，晒之于风间，
和风不作声，
天空亦静止，
竟看此女貌，此女貌无比。
河水清且温，平流若镜光，
一幅好图画，孟察那莱旁，
有女濯其纱，濯罢风中张。
（参看附谱十）

（九）柏纳谟斯

柏纳谟斯（J. Brahms），德人，生于一八三三年，死于一八九七年，为十九世纪末叶“乐器音乐”及“诗歌音乐”的第一流人才。在十九世纪时代，欧洲音乐分为两大潮流：一派是“主观音乐”，主张一切音乐只是发展吾人情感，其长处在自然流露；一派是“客观音乐”，主张无论何种音乐，皆须有所描写，其长处在刻画逼真。柏氏即为主观派的代表，李斯志则为客观派的健将，两派旗鼓相当，为一时音乐界生色不少。柏氏关于“乐器音乐”之著作，是直接承继“维也纳三杰”（所谓维也纳三杰，是指欧洲十八、十九世纪之交，音乐界三大伟人，〔一〕海登〔Haydn〕、〔二〕摩擦耳提〔Mozart〕、〔三〕白堤火粉〔Beethoven〕）。所以德国音乐大家薛满，一见柏氏，便许为音乐

界后起的明星。其在“诗歌音乐”中，亦复称为国手。如《我之所爱惟青绿》(Meine Liebe ist grün)、《我犹识归途》(O wüsst ich doch den Weg zurück)、《野寂》(Feldeinsamkeit)等篇，皆极名贵。柏氏虽生于德国，但是长居维也纳，自柏氏死后，维也纳人士在“维也纳中央墓地”里面，将柏氏坟墓筑于“乐器音乐”大王白堤火粉与“诗歌音乐”元勋许伯提两人墓地之间，可谓配享适当。兹录其《我犹识归途》一篇如下。(按此诗为德国诗人克鲁堤〔Groth〕所作，克氏生于一八一九年，死于一八九九年。)

我犹识归途（O wüsst ich doch den Weg zurück）

克鲁堤作　柏纳谟斯谱

O wüsst ich doch den Weg zurück,
den lieben Weg zum Kinderland!
O warum sucht ich nach dem Glück
und liess der Mutter Hand，der Mutter Hand?

O wie mich sehnet auszuruhn,
von keinem Streben aufgeweckt,
die müden Augen zuzutun,
von Liebe sanft bedeckt,
von Liebe sanft bedeckt!

Und nichts zu forschen，nichts zu spähn,
und nur zu träumen leicht und lind;
der Zeiten Wandel nicht zu sehn,
zum zweiten mal ein Kind,
zum zweiten mal ein Kind!

O zeigt mir doch den Weg zurück,
den Lieben Weg zum Kinderland!
Vergebens such ich nach dem Glück,
ringsum ist öder Strand，öder Strand!

我犹识归途，
归途向故闾！

何事年年寻福祉，
竟忍长离母手里？

今朝亟欲一休息，
从此不为事所役，
但愿倦眼永朦胧，
尽为情爱所深笼，
尽为情爱所深笼，

我既无欲又无求，
只有甜梦足勾留，
不问时日之终始，
且作二次小孩子，
且作二次小孩子！

请君示我以归途，
何处归途向故闾！
我是求福失败者，
四顾茫茫皆荒无！
（参看附谱十一）

（十）吴尔湖

吴尔湖（H. Wolf），奥人，生于一八六〇年，死于一九〇三年，为近代“诗歌音乐”中最富有天才之人。他的毕生力，亦多用之于“诗歌音乐”方面，故在诗歌乐谱之中，卓然成为巨擘。他的著作，是直接承继许伯提氏，但是同时又参以近代新派思潮。他甚表同情于瓦庚来（Wagner）等客观一派，而反对柏纳谟斯（Brahms）等主观一派，著论批评攻击，不遗余力。后来竟因此伤脑过甚，不幸病狂而死，死时年仅四十三岁。他的诗歌乐谱，是以诗家为类而编辑的，譬如哥德诗选（Goethe Lieder）共五十一首，合为一集。谬里克诗选（Mörike Lieder）共五十三首，又为一集。此外尚有西班牙歌集、意大利歌集等等，其中以谬里克诗选一集为最有名。兹录其《维拉时歌》

(Gesang Weylas) 一首如下。(按此诗为德国诗人谬里克〔Mörike〕所作，谬氏生于一八〇四年，死于一八七五年。)

维拉时歌 (Gesang Weylas)

谬里克作　吴尔湖谱

Du bist Orplid, mein Land! das ferne leuchtet;
vom Meere dampfet dein besonnter Strand den Nebel, so der Götter Wange feuchtet,
Uralte Wasser steigen verjüngt um deine Hüften, Kind!
Vor deiner Gottheit beugen sich Könige, die deine Wärter sind.

汝是阿蒲里得，巍然遥吐毫光；
晴岸蒸腾海气，微润仙子腮旁。
古水波澜漫起，还汝年少腰梁！
在汝神圣面前，稽首一切帝王。
(参看附谱十二)

(十一) 芮克尔

芮克尔 (M. Reger)，德人，生于一八七三年，死于一九一六年，为近代“复调音乐”名手。什么叫做“复调音乐”(Polyphonie)？便是一个乐调之中。同时有数个声音齐发，而且每个声音，皆各自独立，自为其调 (Melodie)，继续往下奏去；但是数个音调合奏结果，仍须得着一种谐和 (Harmonie)，与“主调音乐”不同。什么叫做“主调音乐”(Homophonie)？便是一个乐调之中，虽亦同时数个声音齐发，但是其中只有一个音节，代表主调，其余那几个音节，只算是一种陪衬。我们知道欧洲音乐在十五六世纪时，纯是“复调音乐”横行时代；自十七世纪起，“主调音乐”虽渐渐萌芽，但是“复调音乐”余波，犹一直延至十八世纪德国音乐大家巴赫 (Bach) 之世。自巴赫而后，“复调音乐”渐渐衰微，“主调音乐”起而代之。在十九世纪之中，又成为“主调音乐”全盛时代。芮氏生于十九世纪之末，乃以“复调音乐”见称于时，可谓自成别调，不与俗同。芮氏曾任来比锡大学音乐监督，著作宏多，其风调趋势，偏于柏纳谟斯 (Brahms) 等之主观音乐一派。其所著“诗歌音乐”，亦有盛名于世，兹录其《马利亚

摇篮歌》（Mariä Wiegenlied）一首如下。（按此诗为白也里迟〔Boelitz〕所作。）

马利亚摇篮歌（Mariä Wiegenlied）

白也里迟作 芮克尔谱

Maria sitzt am Rosenhag und wieght ihr Jesuskind,
durch die Blätter leise weht der warme Sommerwind.
Zu ihren Füssen singt ein buntes Vögelein:
Schlaf, Kindlein, süsse, schlaf nun ein!
Hold ist dein Lächeln, holder deines Schlummers Lust,
leg dein müdes Köpfchen fest an deiner Mutter Brust!
Schlaf Kindlien, süsse, schlaf nun ein!

马利亚，轻摇着，小耶稣，坐在花丛。
绿叶间，吹透了，夏日和风。
在脚下，更有那，鸟语融融。
且入睡中，阿童!
真可爱汝的笑脸，尤可喜睡眼朦胧，
斜歪着疲倦头儿，紧靠着母亲心胸!
且入睡中，阿童!

（参看附谱十三）

（十二）史特老司

史特老司（R. Strauss），德人，生于一八六四年，曾任德国各地奏乐监督，现任维也纳国家剧院监督，为客观音乐的极端派。曾谓世界上实无主观音乐这样东西，无论什么音乐，都有所描写有所表现云云。史氏为现代生存的音乐大家，崇拜者则尊为天神，反对者又斥为魔鬼。今年六月十一日为他的六十寿辰，世界各大音乐家，皆将齐赴维也纳为之庆祝，并将连日演奏他的一生名作，届时必有一番热闹。音乐家之在欧洲，其尊贵往往过于帝王，即此一例，亦可概见。史氏除“乐器音乐”颇享盛名外，对于“诗歌音乐”，亦甚有声于时。兹录其《夜乐》（Ständchen）一篇于下。（按此诗为德国诗人夏克〔A. F. von Shack〕所作，夏氏生于一八一五年，死于一八九四年。）

夜乐（Ständchen）

夏克作　史特老司谱

Mach auf，mach auf，doch leise mein Kind，
um keinen vom Schlummer zu wecken，
kaum murmelt der Bach，kaum zittertim Wind
ein Blatt an den Büschen und Hecken.
Drum leise，mein Mädchen，dass nichts sich regt，
nur leise die Hand auf die Klinke gelegt.
Mit Tritten，wie Tritte der Elfen so sacht，
um über die Blumen zu hüpfen；
flieg leicht hinaus in die Mondscheinnacht，
zu mir in den Garten zu schlüpfen.
Rings schlummern die Blüten am rieselnden Bach
und duften im Schlaf，nur die Liebe ist wach.
Sitz，nieder，hier dämmert's geheimnisvoll
unter den Lindenbäumen，
die Nachtigall uns zu Häupten soll
von unsren Küssen träumen，
und die Rose，wenn sie am Morgen erwacht，
hoch glühn，hoch glühn von don Wonneschauern der Nacht.

开开，开开，轻轻的，小孩，
莫要惊破他人好梦来，
没有流水潺潺，没有一叶风动——
于丛林短树之间。
轻轻的，小姐，莫使一切惊起，
只是轻轻的，将门键开启。
微步而前，有如仙子安闲，
且掠花头而过，
轻轻飞到明月之间，
与我同行潜步花园。
鲜花假寐溪旁，

梦中兀自发香，只有爱情犹未入睡乡。
且坐下，此处散满神秘微光。
斜倚菩提树，
上有黄莺儿，
应梦见我们接吻情况，
所有玫瑰倘若明朝醒来，
应如火开放，因饱受夜来供养。

（参看附谱十四）

下编　西洋诗歌乐谱的解析

（一）全谱与段谱
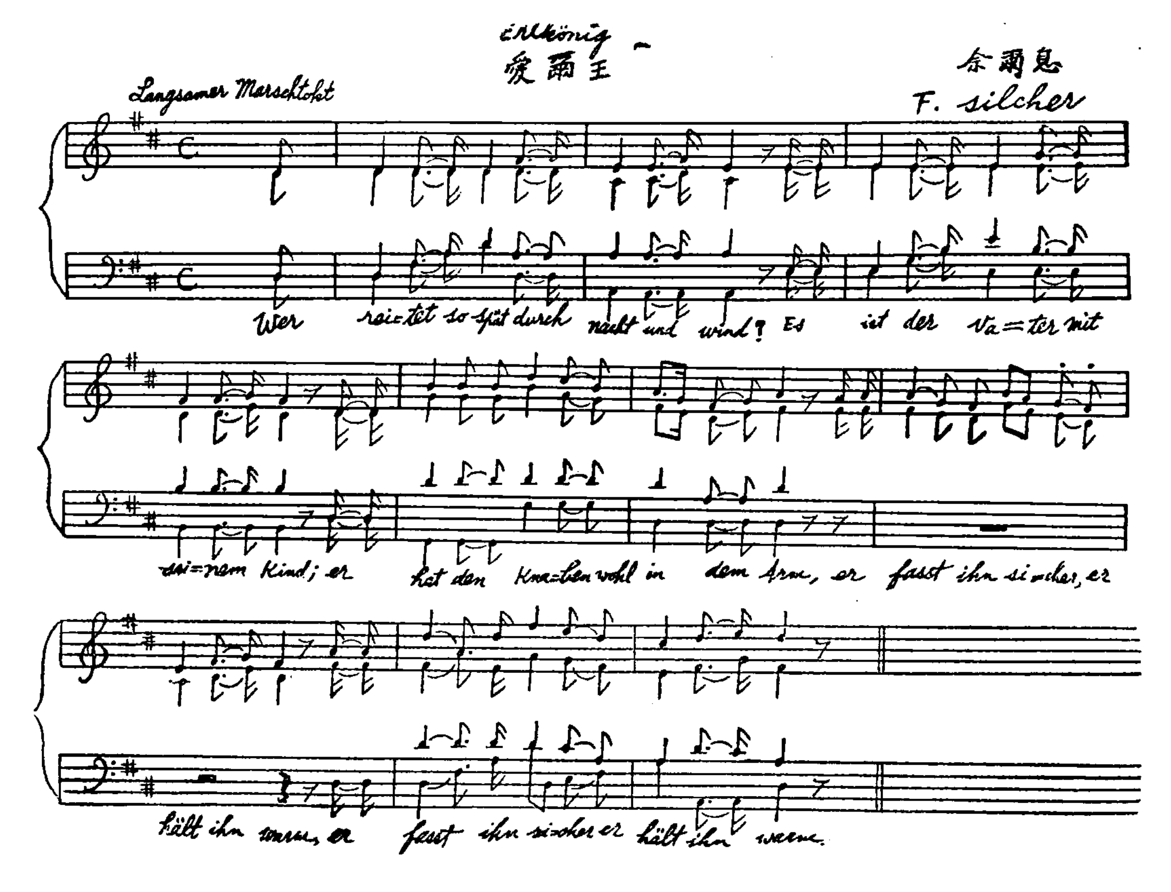
诗歌乐谱约分两种，一为“全谱”（Durchkomponiertes Lied）一为“段谱”（Strophenlied）。什么叫做“全谱”？就是从该诗的第一句谱起，一直谱到最末一句为止。譬如我们谱《木兰诗》，从“唧唧复唧唧，木兰当户织”谱起，一直谱到“两兔傍地走，安能辨我是雄雌”为止。什么叫做“段谱”？就是只将诗中的一段（Strophe），制为乐谱，其他构造相同的各段，都依着这一个调子去唱，不必另行制谱。譬如我们谱杜工部的《秋兴》八首，只将其中第一首制成乐谱，其余那七首，都依着第一首调子去唱，不必另制。

究竟哪一种诗应该“全谱”？哪一种诗又应该“段谱”？这全要按照该诗的内容而定。譬如那首诗通篇的情景及构造，前后各段，彼此全不相同，那么，制谱的人，为达出诗中各种特殊情景及适应诗中各种特殊构造起见，大半皆喜用“全谱”。假如那首诗前后各段的构造及情景，均大致相同，那么，制谱的人，为便利歌者起见，大半喜用“段谱”。只须制成一个调子，歌者若将这个调子记熟，便可应用到其余相同的各段。我们倘一阅西洋诗歌乐谱，便知大凡关于“美术诗歌”（Kunstlied）的，多是“全谱”；至于民间歌谣（Volkslied），则多用“段谱”。

本书前面所举的十二篇乐谱，皆属于“美术诗歌”一类，所以他们皆用“全谱”。其中如《我欲乘风翼》、《携手偕游明月下》各篇，就其结构而论，原系数首合组而成，

与杜工部《秋兴》八首之例相同，本可以应用“段谱”的方法；但是制谱的人，因为要深刻表现诗中各句情景的原故，所以宁愿多费工夫，给他一个“全谱”。

但是“美术诗歌”有时亦渐渐为民众化的，虽是民间妇孺，亦能随口歌唱自成腔调，久而久之，遂流为歌谣。于是又有音乐家，按照这种歌谣唱法，把他制成乐谱，因为这种乐谱是从民间歌谣产生出来的，所以大半皆用“段谱”。譬如本书前面所举的《爱尔王》一篇，本系“全谱”（许伯提及吕威两人皆曾谱此诗，但均是全谱），不过《爱尔王》这首诗，是德国大诗人哥德的名作，流传极广几乎无人不能背诵，后来又渐渐流为民间通俗歌谣。我常常听见德国儿童歌唱此诗，但细审其调，既非许伯提所谱，亦非吕威所谱，乃是一种通俗歌谣，而且分为八个段落，成了一个“段谱”，其内容如下。



（1） Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

Es ist der Vater mit seinem Kind;

er hat den Knaben wohl in dem Arm,

er fasst ihn sicher, er hält ihn warm,

er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

(2) "Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?"
"Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
den Erlenkönig mit Kron'und Schweif?"
"Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif,
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif."

(3) "Du liebes Kind, komm, geh' mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand;
meine Mutter hat manch gülden Gewand,
meine Mutter hat manch gülden Gewand."

(4) "Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
was Erlenkönig mir leise verspricht?"
"Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind!
in dürren Blättern säuselt der Wind,
in dürren Blättern säuselt der Wind."

(5) "Willst feiner Knabe, du mit mir geh'n?
meine Töchter sollen dich warten schön;
meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
und wiegen und tanzen und singen dich ein,
und wiegen und tanzen und singen dich ein."

(6) "Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?"
"Mein Sohn, mein Sohn, ich seh'es genau;
es scheinen die alten Weiden so grau,
es scheinen die alten Weiden so grau."

(7) "Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt,
und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt."
"Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!"

(8) Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
er hält in Armen das ächzende Kind,

erreicht den Hof mit Mühe und Not;
in seinen Armen das Kind war todt,
in seinen Armen das Kind war todt.

爱尔王

（其一）谁家风夜驰马尚匆匆？
老父携儿手腕中。
把持甚严紧，
免为寒气冲，
免为寒气冲。
（其二）"吾儿何所恐，作此惊怖容？"
"阿父岂未一睹爱尔王，
长袍宝冕气堂皇？"
"吾儿！此乃雾影入苍茫，
吾儿！此乃雾影入苍茫。"
（其三）"可爱小孩，快到此来！
游戏甚乐，我与汝偕！
五色鲜花开彼岸，
吾母金衣为汝裁，
吾母金衣为汝裁。"
（其四）"阿父阿父岂未闻，
顷间爱尔王所云？"
"吾儿吾儿且静息，
此是风声吹枯叶，
此是风声吹枯叶。"
（其五）"可爱小孩，肯否相伍？
我有娇女，早已候汝；
引汝歌场，殷勤导辅，
与汝跳舞复高歌，
与汝高歌复跳舞。"
（其六）"阿父阿父岂未见，
爱尔王女在对面？"

"吾儿吾儿我已睹，
此是灰色老杨柳，
此是灰色老杨柳。"

（其七）"我心甚爱汝，汝貌尤可赏，
倘汝不愿偕，我将以力攘。"
"阿父阿父他已将我掳！
爱尔王曾使我痛苦，
爱尔王曾使我痛苦！"

（其八）老父闻此心急走如风，
紧抱呻吟小孩童，
精疲力尽还家中；
手里娇儿命已终，
手里娇儿命已终。

上面这个乐谱是德国音乐家余尔息（F. Silcher，生于一七八九年，死于一八六〇年）按照通俗唱法，把他编制出来的。我们知道，民间流行的唱法，其中诚然不少佳调，但是不必处处皆合音律之学。所以欧洲音乐家，往往将民间流行的歌谣，用一番整理工夫，制成一种合律的乐谱，专就德国一国而言，关于这种民间歌谣的乐谱，便有几大厚册。

我在前面曾经说过"段谱"的好处，即是歌者易于记忆，所以民间通俗歌谣都喜用"段谱"。但是"段谱"这样东西，往往不能尽符诗中意义，譬如《爱尔王》篇中的第三段，"可爱小孩，快到此来……"，是爱尔王用一种勾引手段，诱惑那个孩子，所以许伯提及吕威两人的乐谱，关于此段的音乐，亦备尽勾引诱惑的能事。但是这篇通俗歌谣，便不管一切，无论什么都照着一个调子去唱，岂不是与诗意不符吗？话虽如此，但是通俗歌原是为普及起见，我们又何必处处去吹毛求疵呢。

（二）单唱与合唱

什么叫做"单唱"（Solo）？就是那篇乐谱之中，只有一人歌唱其辞，此外则用乐器相伴，如本书所举十二名家乐谱，都是一人单唱而用钢琴相伴。什么叫做"合唱"（Chor）？就是那篇乐谱之中，同时数人合唱，此外更以他种乐器相伴。

在合唱乐谱中，凡是两人合唱的叫做“二音合唱”（Duett），三人合唱的叫做“三音合唱”（Terzett），四人合唱的叫做“四音合唱”（Quartett），从此类推，以至于五音六音及全班合唱。

至于合唱办法，约有三种：第一种是“同辞异音”，譬如甲乙两人同时合唱一首诗辞，甲所唱的为“云想衣裳花想容”，乙所唱的亦是“云想衣裳花想容”，两个人的辞句完全一样，不过甲所用的歌音，与乙所用的歌音不同而已。譬如甲所用之歌音为AHCD，乙所用之歌音则为FGAH，彼此不必尽同。第二种是“异辞异音”，其中又分两类：（一）甲乙两人所唱辞句根本完全不同，譬如甲唱“云想衣裳花想容”，而乙所唱的乃是“名花倾国两相欢”，两人所唱辞句，根本完全不同；（二）甲乙两人所唱辞句，本来相同，不过时间参差不同，譬如甲先唱“云想衣裳花想容”，刚唱到“裳”字，乙又插入歌唱，其辞句亦是“云想衣裳花想容”，两人如此各自继续往下唱去，其结果甲正在唱“裳”字，乙却在唱“云”字，甲正在唱“花”字，乙却在唱“想”字，两人所唱各不相同，仿佛乙所唱的是甲所唱的一种回响。第三种是“同辞同音”，就是甲乙所唱的，辞既相同，音亦相同。

以上三种合唱办法，自然以“异辞异音”一种听者最难了解。因此之故，甲乙二人必自思彼此所唱，谁为重要，凡歌唱最要辞句的人，其声须略为昂进，其他歌唱次要辞句的人，则宜稍为低细，以免掩却最要辞句的意义。但是此种歌唱艺术，已非俗手所能办到。

前面所举的《爱尔王》通俗歌谱，便是一种“四音合唱”。我们细看那个乐谱，共有上下两列，每列之中，常有两根直线，一朝上一向下，在“上列”中，朝上的那根直线，是苏拔朗（Sopran，译言最高音）唱，向下的那根直线，是阿而提（Alt，译言次高音）唱，在“下列”中，朝上的那根直线是吞陆尔（Tenor，译言次低音）唱，向下的那根直线是把时（Bass，译言最低音）唱。在此四音合唱之中，以苏拔朗代表主调（Melodie），其余的三个音（一、可而提，二、吞陆尔，三、把时）只是一种副音，使主调愈见谐和（Harmonie）。

苏拔朗及阿而提为妇女及未成年儿童之音，吞陆尔及把时为成年男子之音，上面那个乐谱，为男与女（或未成年儿童）合唱之谱，德文叫做“混合合唱”（Gemischterchor）。还有一种乐谱，专是男子合唱，德文叫做“男子合唱”（Männerchor）。又有一种乐谱，专是女子合唱，德文叫做“女子合唱”（Frauenchor）。在这三种合唱之中，我最爱听“混合合唱”，因为其中高音低音俱有，格外好听。

诗歌乐谱中所用的乐器，大半皆是钢琴（Klavier），换言之，即一面歌唱，一面用钢琴相和（有时亦用提琴〔Violine〕）惟近来诗歌乐谱。亦间有采用全班乐队（Orches-

ter）合奏者。换言之，即一面歌唱，一面用全班乐队相和。除此两种之外，又有一种专是歌者合唱，不用乐器相和。我去年冬季曾赴音乐会一次，其中只有男子四人合唱，并无乐器相伴；所唱皆系德国著名诗歌，德人闻之，乐而忘倦。

（三）前奏中奏后奏

什么叫做“前奏（Vorspiel）？便是在未唱之前，先用乐器略奏数拍（Takt），以作本篇歌谱的引子，我们亦可以称他为“开场音乐”。其后歌者插入歌唱，唱到某种段落之时，歌者略为停息，其时专用乐器奏演数拍，补此缺陷，这个叫做“中奏”（Zwischenspiel），我们亦可以称他为“过场音乐”。中奏既毕，歌者又复继续歌唱，及到歌者唱毕全诗之后，又专由乐器奏演数拍以收场，这个叫做“后奏”（Nachspiel），我们亦可以称他为“收场音乐。”

在篇幅较长的“美术诗歌”乐谱，大概均有“前奏”、“中奏”、“后奏”，而且此中名手，更往往于“前奏”之中，已将诗中情景活画出来。其中“中奏”之时，则又有如文气回转，一唱三叹。至于“后奏”，简直是我国所谓余音绕梁，三日不绝（本书前面所举德国音乐大家薛满于“后奏”一端，即最有令名）。

但是“美术诗歌”音乐名家中，亦有不甚喜用“前奏”、“中奏”、“后奏”等等花头者，譬如前面所述之胡朗池，其所谱诗歌，多是单刀直入，“歌”与“乐”常常同时并起，亦得同时告终，极少“前奏”、“中奏”、“后奏”，所以他的著作篇幅，亦较他人特别短小。

至于通俗歌谣乐谱，多采自民间歌谣，故其音调大都简单，亦无所谓“前奏”、“中奏”、“后奏”，但是通俗歌谣乐谱，固有其本身崇高价值，初不以简单为病。

（四）诗歌式的乐谱

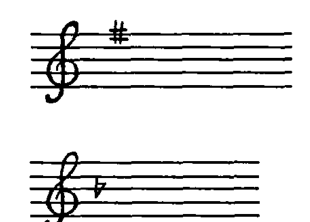
我们在西洋普通乐谱中，有一个惯用名词，叫做“诗歌式的乐谱”（Liedform）。换一句说，便是那种乐谱形式的来源，是脱胎于古代诗歌的组织。在西洋各种乐谱中，此种谱式要算是最简单的，所有普通诗歌乐谱，亦多采用此式。

究竟“诗歌式乐谱”的内容怎么样？简单说来，便是“以某调始者，仍以某调终，

惟中间须转调一次”。

什么叫做“以某调始者仍以某调终”？大凡我们制谱，总须先行决定采用某种阳调（Dur），或某种阴调（Moll），作我们谱中主调（Hauptonart）。所谓“以某调始者仍以某调终”者，便是我们这篇乐谱开始一段，既以某种主调开场，末尾一段，亦应以同种主调收场。譬如我们采用的主调是D阳调，那么。我们这篇乐谱，头一段既是D阳调，末一段亦应为D阳调。

我们能要认识某篇乐谱，究竟是一种什么调子，最好是先看那篇乐谱篇首的符号，譬如乐谱之音，往往有♯或♭形式的升音或降音符号如下。



我们若要分别这篇乐谱的调名，便是先看那个♯或♭的符号多少，其区别如下。

凡篇首毫无♯或♭符号的，便是C阳调，或是A阴调。

凡篇首只有一个♯符号的，便是G阳调，或是E阴调。

凡篇首共有两个♯符号的，便是D阳调，或是H阴调。

凡篇首共有三个♯符号的，便是A阳调，或是Fis阴调。

凡篇首共有四个♯符号的，便是E阳调，或是Cis阴调。

凡篇首共有五个♯符号的，便是H阳调，或是Gis阴调。

凡篇首共有六个♯符号的，便是Fis阳调，或是Dis阴调。

凡篇首共有七个♯符号的，便是Cis阳调，或是Ais阴调。

凡篇首共有一个♭符号的，便是F阳调，或是D阴调。

凡篇首共有两个♭符号的，便是B阳调，或是G阴调。

凡篇首共有三个♭符号的，便是Es阳调，或是C阴调。

凡篇首共有四个♭符号的，便是As阳调，或是F阴调。
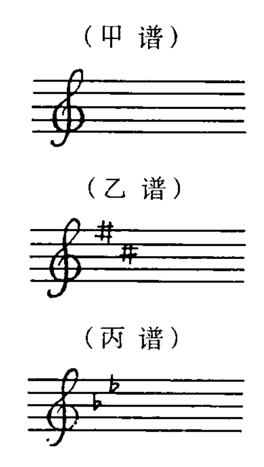
凡篇首共有五个♭符号的，便是Des阳调，或是B阴调。

凡篇首共有六个♭符号的，便是Ges阳调，或是Es阴调。

凡篇首共有七个♭符号的，便是Ces阳调，或是As阴调。

譬如下面所列的甲乙丙三谱，我们一看，便知甲谱上面毫无♯或♭的符号，那么，甲谱若不是C阳调，便是A阴调。再看乙谱，共有两个♯的符号，那么，乙谱若不是D阳调，便是H阴调了。再看丙谱，共有两个♭的符号。那么，丙谱若不是B阳调，

便是G阴调了。



照这样看来，分别西洋乐谱的调名，实是一桩极容易的事。我对于西洋音乐之流入中国，关于乐调乐器种种问题，我们是否应该尽量采用，都有商量斟酌的余地。独对于乐谱一层，我以为须无条件的采用，因为西洋乐谱，实已进化到极为优美简洁的地步，在世界各种发表思想的工具中，我恐怕只有数学中的公式，可以与他抗颜，此外无论什么语言文字符号，都赶不上他们俩的美观与简要，所以我们非完全采用不可。至于我们从日本学回来的 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 简谱，过于简单，不足以应乐中各种复杂要求，万不可为训。

什么叫做“惟中间须转调一次”？我们知道，若是一篇乐谱，自开始一段，以至于最末一段，始终都只用一种乐调（某种阳调，或某种阴调）并不转换他调，其结果最易使听者生厌；所以在西洋乐谱中，除最简短的民间通俗歌谣（Volkslied）外，大半皆极喜转调。仿佛天天吃肉的人，也须尝尝素菜，换一换口味，否则过于单调，易生厌倦之心。因此之故，我们若一翻阅西洋规模较大的乐谱，差不多随处都看见转调，“诗歌式的乐谱”（Liedform），算是乐谱中之形式最简单的，所以他只在中间一段，转调一次。

至于转调（Ausweichung）的方法，就最普通的而论，约有两种：一种是转到本调的“第五音之乐调”（Dominant Tonart），一种是转到本调的“耦调”（Parallel Tonart）。什么叫做“第五音之乐调”？便是从主调的“基音”（Grundton）顺次数到第五个音，这个第五音，便是我们要转到的调名。譬如我们这篇乐谱的主调是D阳调，D阳调的基音便是D，我们从D数下去，数到第五个音便是A（DEFGA）。那么，我们这篇乐谱，如要转调，便应该转为A阳调。此外各种乐调转换之法，均按照此例办理。兹将各调的“第五音之乐调”列表如下。

原来之调	应转入之调（即原调的“第五音之乐调”）
C 阳调	G 阳调
G 阳调	D 阳调
D 阳调	A 阳调
A 阳调	E 阳调
E 阳调	H 阳调
H 阳调	Fis 阳调
Fis 阳调	Cis 阳调
Cis 阳调	Gis 阳调
F 阳调	C 阳调
B 阳调	F 阳调
Es 阳调	B 阳调
As 阳调	Es 阳调
Des 阳调	As 阳调
Ges 阳调	Des 阳调
Ces 阳调	Ges 阳调
A 阴调	E 阴调
E 阴调	H 阴调
H 阴调	Fis 阴调
Fis 阴调	Cis 阴调
Cis 阴调	Gis 阴调
Gis 阴调	Dis 阴调
Dis 阴调	Aïs 阴调
Aïs 阴调	Eïs 阴调
D 阴调	A 阴调
G 阴调	D 阴调
C 阴调	G 阴调
F 阴调	C 阴调
B 阴调	F 阴调
Es 阴调	B 阴调
As 阴调	Es 阴调

什么叫做“耦调”？每一个阳调，都有一个阴调为之配耦，好像是一对夫妇。假如

我们转调，不采用上述第一种“第五音之乐调”的方法，那么，我们便可应用这第二种转入“耦调”的办法。换一句说，倘若我们这篇乐谱是某种阳调，便可直接转入与他相耦的某种阴调。反之，若是某种阴调，我们亦可直接转入与她相耦的某种阳调。譬如我们的乐谱是D阳调，那么便可转入与他相耦的H阴调。又如我们的乐谱是D阴调，那么便可转入与她相耦的F阳调。兹将阳调阴调配耦，表列如下：

（夫）	（妇）
C阳调	A阴调
G阳调	E阴调
D阳调	H阴调
A阳调	Fis阴调
E阳调	Cis阴调
H阳调	Gis阴调
Fis阳调	Dis阴调
Cis阳调	Aïs阴调
F阳调	D阴调
B阳调	G阴调
Es阳调	C阴调
As阳调	F阴调
Des阳调	B阴调
Ges阳调	Es阴调
Ces阳调	As阴调

上文所谓“诗歌式的乐谱”（Liedform），便是由原调转入异调，再由异调转回原调，若列为表式，则其形如下：

A——B——A
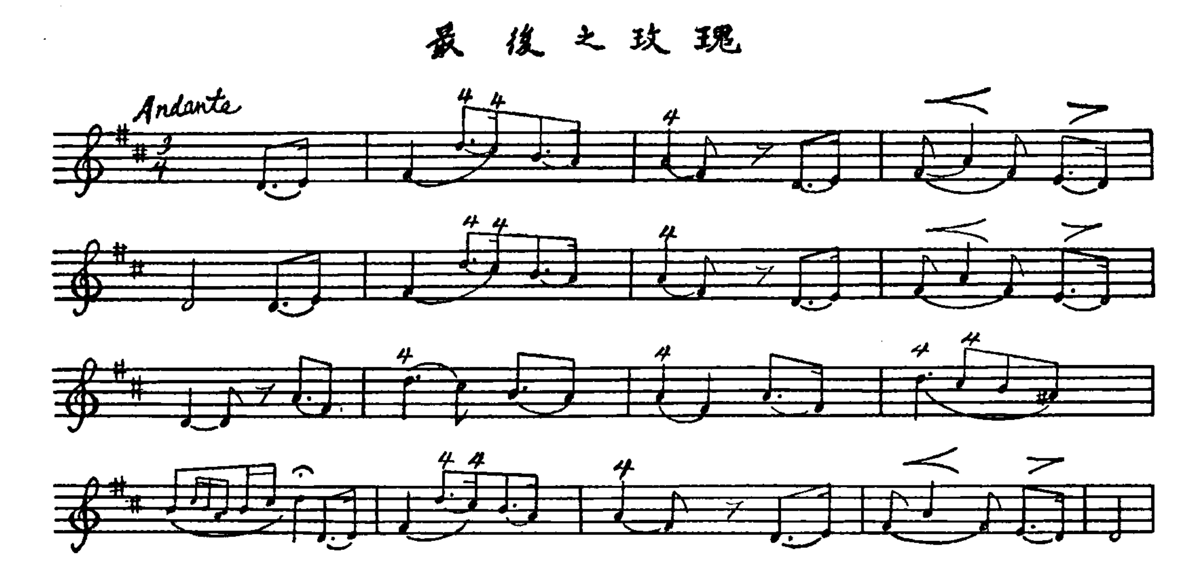
这算是西洋乐谱中最简单的形式，我近来看见国内出版界以西洋音乐作品，往往有狠长的乐谱，而其中却未尝一转其调，这也是我们应该注意的。

我在前面曾言西洋乐谱，除极简短的民间通俗歌谣Volkslied不必转调外，其余稍长的歌调几无不转调，即如爱尔兰《最后之玫瑰》一调（因曾屡次转载于上海音乐出版界，故此处引以为例），不过寥寥数行，但是其中亦复转调一次，其他更可想而知。

下面这个乐谱，是爱尔兰的民间通俗歌谣，不知谱自何人之手，惟其时至晚当在一七八九年以前，后来由德国歌剧音乐名家胡乐土（F. Flotow，生于一八一二年，死于

一八八三年）把他引用于 Martha 歌剧里面（按此剧是胡氏生平杰作），因而这个调子在德国方面，亦颇流行。德国有音乐名家比鲁（Hans von Bülow，生于一八三〇年，死于一八九四年）者，对于胡氏所有一切著作，均不甚满意，彼常谓："Martha 歌剧中之有《最后之玫瑰》一个调子，好像是一颗珍珠放在一堆粪草之上……"

最後之玫瑰



《最后之玫瑰》一诗，是英国大诗人摩亚（T. Moore）所作，摩氏生于一七七九年，死于一八五二年。我们照年代计算，好像是先有调子，后填诗辞，关于这一点，据我所见的，与刘半农先生的微有出入（请参看上海出版之《音乐界》第六期）。

又《最后之玫瑰》这篇乐谱，在德国方面所流行的，与上海报章所转载的，亦略有不同之点。上面那篇乐谱，是我自己常常奏弄的，我奏这个调子，只在提琴（Violine）的一根弦上（D 弦）奏弄，所以那篇谱上所写的数目符号（如 4 之类）亦是我常用的手法。

好了，现在我们仍是言归本传，再谈转调问题。我们细看上面《最后之玫瑰》那个调子，通共只有十七个拍子，但是他其中亦复转调一次。我们在该调的第十二拍第十三拍中，曾看见有两个♯式的符号，那便是他转调的表示。这篇乐谱转调的方法，不是照着第一种转到本调的"第五音之乐调"的办法，而是照着第二种转到本调之"耦调"的办法。这篇乐谱既是 D 阳调，那么，他的耦调是便应该是 H 阴调，所以在第十二第十三两拍中，便已转入 H 阴调，到末了一句，又复转回本调。因而这篇乐谱所含的调子次序，有如下列一表：

D 阳调——H 阴调——D 阳调

这便是诗歌式乐谱最简单最普通的办法。此外"诗歌式的乐谱"尚有多种，但是此处为初学者便利起见，恕不再举，以免徒乱人意。又关于转调一层，亦有转到本调的

“下五音”（Unter Dominante）者，譬如D阳调倒数下去的第五个音，为G，那么，我们这篇乐谱，亦可以转到G阳调。但是这种“下五音”转调方法，多用之于教堂音乐方面，我们既与教堂没有什么关系，所以此处亦略而不举。

（五）无字之诗

什么叫做“无字之诗”（Lied ohne Worte）？便是一种简短乐谱，专为某种乐器（如钢琴之类）而作的。但是他的组织，是脱胎于诗歌乐谱，所以谱中虽无诗辞字句，我们亦可以把他当作诗看。假如我们能够寻得与他相宜的诗歌，拿来写在谱上，便简直与我们真正的诗歌乐谱，毫无分别。此种“无字之诗”的谱名，是德国音乐大家门登思宋（Mendelssohn）创用，到现在已成为一种最流行的谱式。后来德国音乐大家柏纳谟斯（Brahms）更进一步，把从前许多有名的纪事诗（Ballade），将其意义谱入乐中。但是通篇不着一字，这亦可以算作“无字之诗”中的一派，我们应该知道的。

著者附白

译西洋文能将原意全体达出，已非易事，而译诗则尤为困难；至于译乐谱之诗，则尤为难中之难。

因为我们译西洋散文，只要能将原意达出，字数的多少，句读的长短，本无一定限制。若译诗则须顾及声律及形式方面。至于译乐谱之诗，则更须顾及调子音节方面。

我们知道，西洋一字之中，往往包含几个“单音”（Silbe，按即包含几个母音，如a e i o u之类），与我们中国之每字只有一音者不同。因此之故，他们在乐谱中分配诗歌字句的办法，亦有两种：（一）凡字中每一个“单音”可以占却谱中一个或数个“音符”（Note，按即谱中音节符号），但是却没有数个“单音”合占一个“音符”的，如德意志等国是也。（二）仍以每个“单音”占却一个或数个“音符”为原则，但有时亦间有两个“单音”共占一个“音符”的，如意大利等国是也。

我当初译诗的时候，本拟每一个西文“单音”都给他一个中国字。但是这样一来，

我的译诗便不成诗了。后来几经修改的结果，我的译诗字句，乃与原文“单音”数目，大致相差不远，但是诗中用字亦有比西文原句所有“单音”少几个或多一两个的。此实由于顾全译诗形式方面的结果，所万不得已而出此的。

假如我们要将译诗实地嵌入乐谱，便有四种解决方法。

（甲）译诗字句与原文“单音”数目完全相同的，则谱中每一个西文“单音”，我们皆以一个中国字代之，此是一种最简单的方法。

（乙）凡译诗字句少于原文“单音”数目的则于译诗中之某某数字，可以较之原诗“音符”支配多占几个“音符”，从此当无“音符”过剩之虞。

（丙）凡译诗字句，多于原文“单音”数目的，则我们又有两种办法：（1）如原诗之中，曾有一个“单音”而占却数个“音符”的，现在我们只好请他让出一两个“音符”，以安插我们无所寄托的字句。（2）如原诗之中，已是一个“单音”只占一个“音符”，实无让出的可能，则我们只好将其中某某数个“音符”，各自分成两个“音符”。譬如将一个“四分音符”化成两个“八分音符”，以安插我们无所寄托的字句，这样一来，当无“音符”不足之忧。

（丁）假如谱中原诗有两个相连的句子，上句是四个“单音”，下句是六个“单音”，两句共有十个“单音”，现在我们把他改译成两句中国诗，上句是五个字，下句亦是五个字，两句共有十个字。那么，我们亦可以直接将这十个中国字，嵌入原来十个“单音”的地位。虽译诗句读长短，与原诗句读长短参差不同，但是没有什么大影响的。因此之故，假如我们有几个相连的句子，其中“音符”的分配，可以前后互相通融推移，但是此种情形，只限于调子音节方面，亦是前后紧接并无间断者而言，若调子音节方面间断至一拍以上者，则诗中句读，仍以与调子起结相始终为佳。

以上四种方法，便是解决译诗嵌入乐谱的困难。其中甲乙丁三种，较为简易，丙种则稍为繁难，但是我的译诗之中，字句多于原文“单音”数目的，只有数句，尚不多见，而且此数句之中，每句至多亦不过多一二字，当我译诗的时候，曾经仔细观察该项乐谱，知道尚可以从乐谱方面设法的，所以我对于译就之诗也就没有再改了。
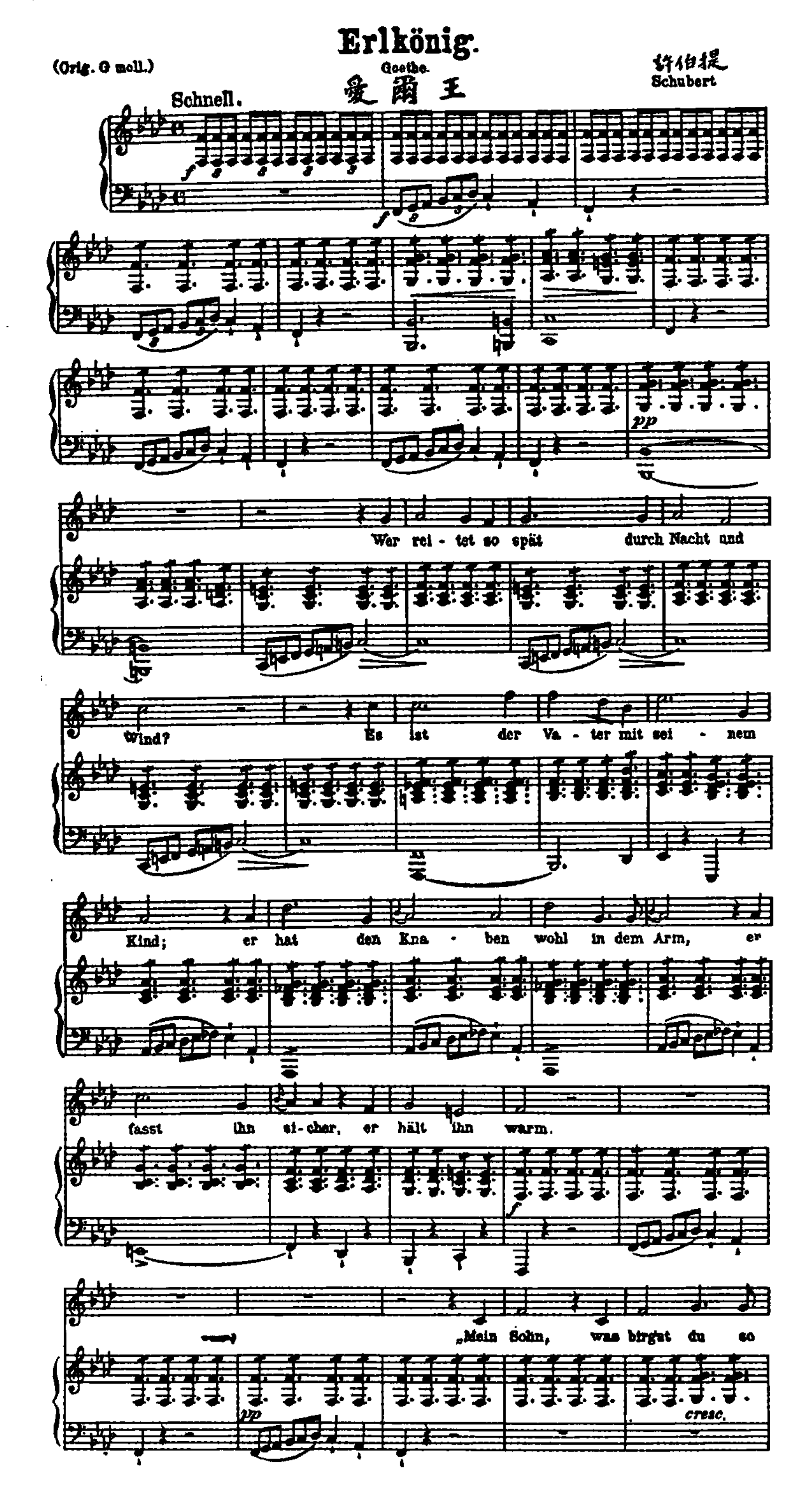
本来我的译诗拟直接嵌入乐谱的，但是此次所印之谱，皆系西文原版，其中空白已为西文原诗占满，无法再将中国字写上。涂去西洋原诗，直接代以中国译诗，我又觉得不甚妥当，因为别人制谱，是按照西文原诗组织制造出来的。因此，我们仍以能够直接参阅西文原诗为最佳。所以我对于此项乐谱，仍留西文原诗，不以中国译诗杂入。

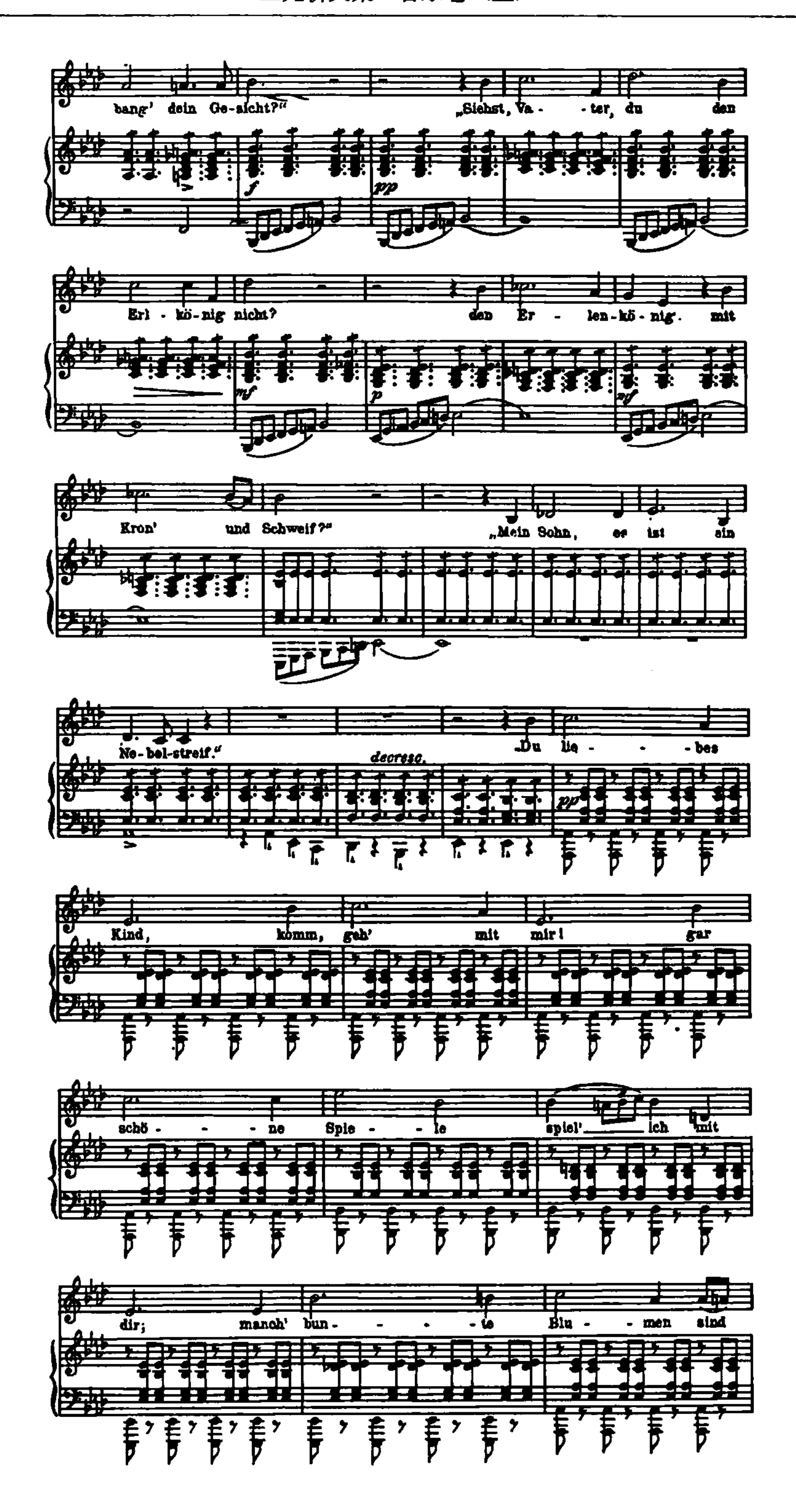
中华民国十三年四月三十日王光祈再书
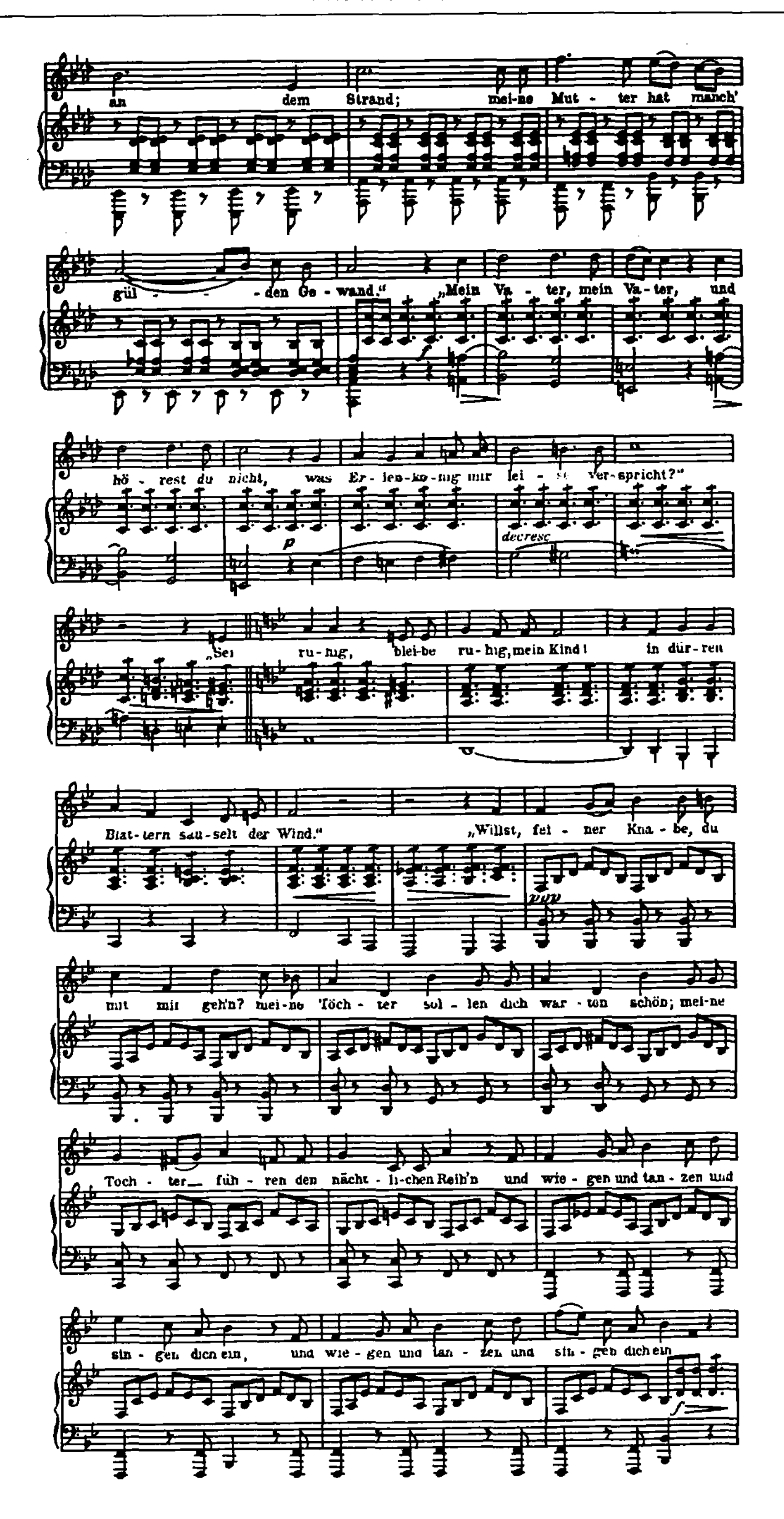
西洋音乐与诗歌附谱十四篇
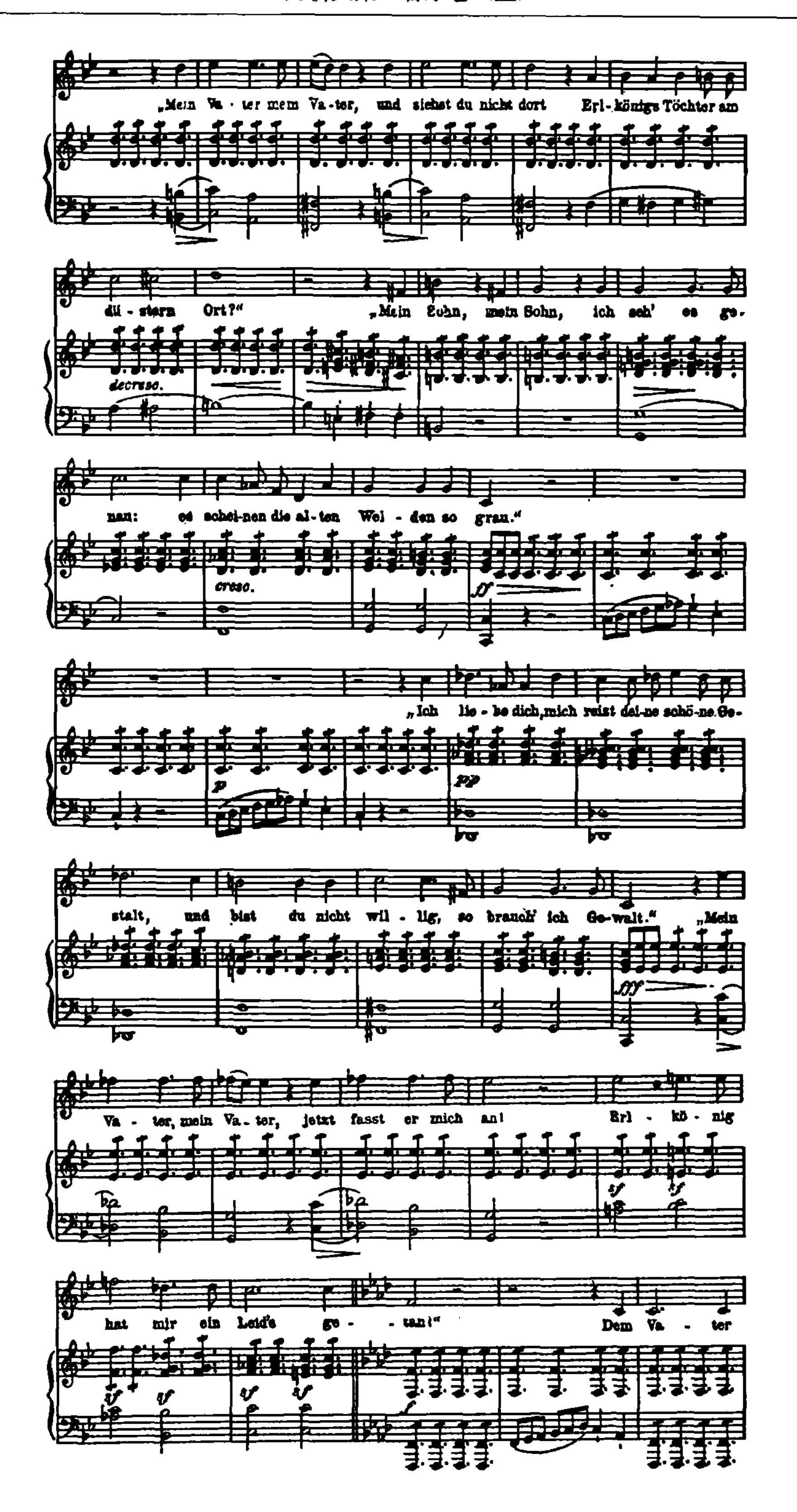
附谱一.	爱尔王	许伯提
附谱二.	我欲乘风翼	门登思宋
附谱三.	卿似一枝花	薛满
附谱四.	酒家女儿	吕威
附谱五.	爱尔王	吕威
附谱六.	卿似一枝花	李斯志
附谱七.	其乐当无穷	李斯志
附谱八.	携手偕游明月下	柯乃聊时
附谱九.	为音乐而作	胡朗池
附谱十.	孟察那莱河岸旁	叶申
附谱十一.	我犹识归途	柏纳谟斯
附谱十二.	维拉时歌	吴尔湖
附谱十三.	马利亚摇篮歌	芮克尔
附谱十四.	夜乐	史特老司
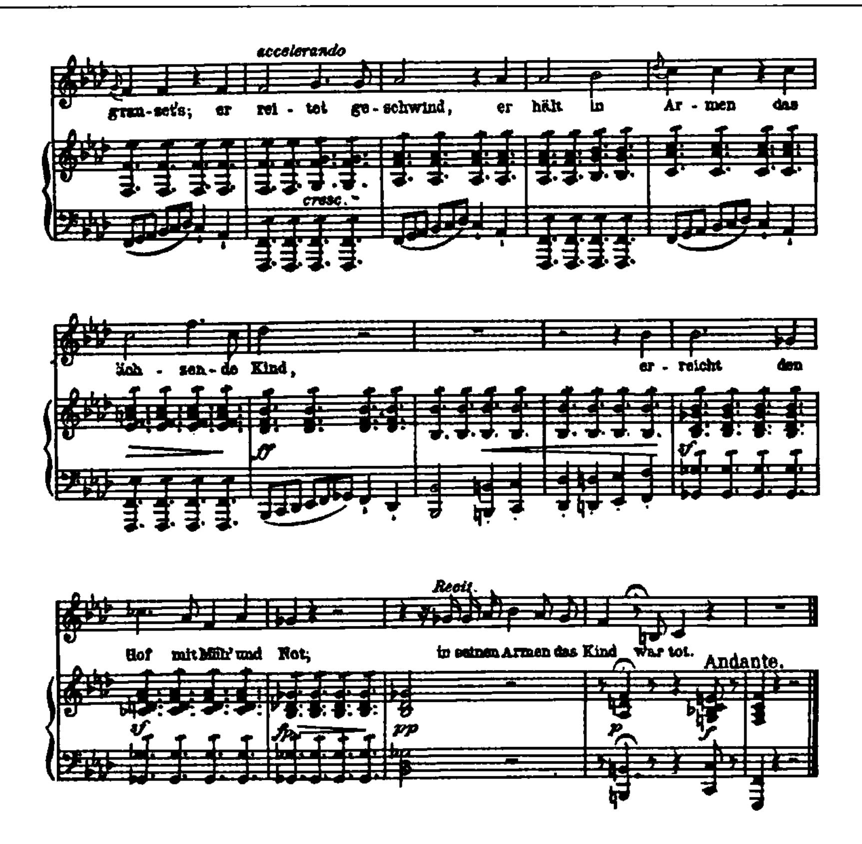
（附谱一）


Erlkönig.
(Orig. G moll.)
Goethe.
爱爾王
許伯提
Schubert
Schnell.
Wer rei - tet so spät durch Nacht und
Wind? Es ist der Va - ter mit sei - nem
Kind; er hat den Kna - ben wohl in dem Arm, er
fasst ihn si - cher, er hält ihn warm.
„Mein Sohn, was birgst du so
pp
cresc.
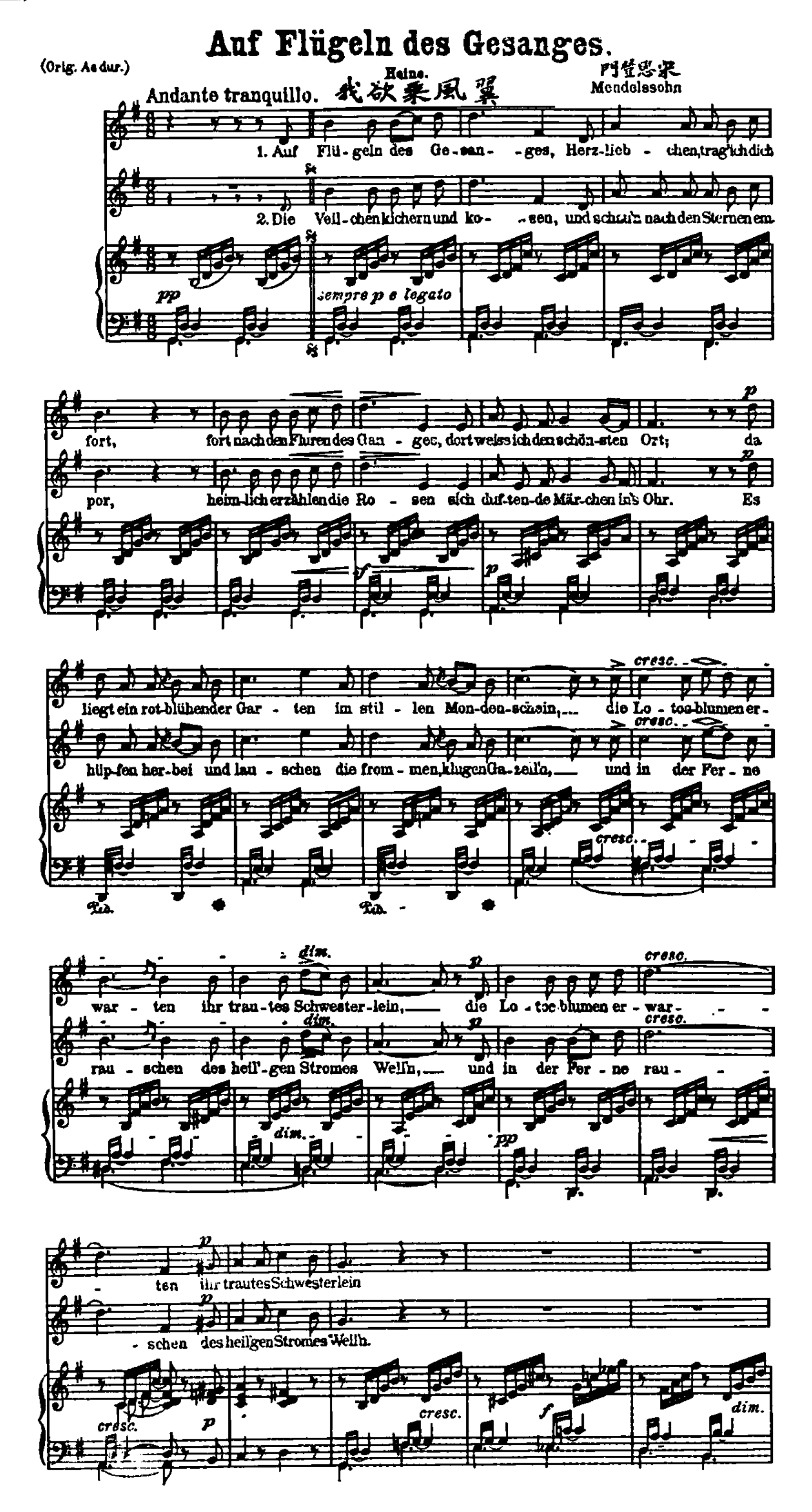

bang' dein Ge-sicht?"
„Siehst, Va - ter, du den
Erl - kö - nig nicht?
den Er - len-kö - nig. mit
Kron' und Schweif?"
„Mein Sohn, es ist ein
Ne-bel-streif."
decresc.
„Du lie - - bes
Kind, komm, geh' mit mir! gar
schö - - ne Spie - le spiel' ich mit
dir; manch' bun - - - - te Blu - men sind


an dem Strand; mei-ne Mut - ter hat manch'
gül - - den Ge - wand." „Mein Va - ter, mein Va - ter, und
hö - rest du nicht, was Er - len-kö-nig mir lei - se ver-spricht?"
p
decresc
„Sei ru-hig, blei-be ru-hig, mein Kind! in dür-ren
Blät-tern säu-selt der Wind." „Willst, fei - ner Kna - be, du
pp
mit mit geh'n? mei-ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön; mei-ne
Toch - ter füh - ren den nächt - li-chen Reih'n und wie - gen und tan - zen und
sin - gen dich ein, und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein
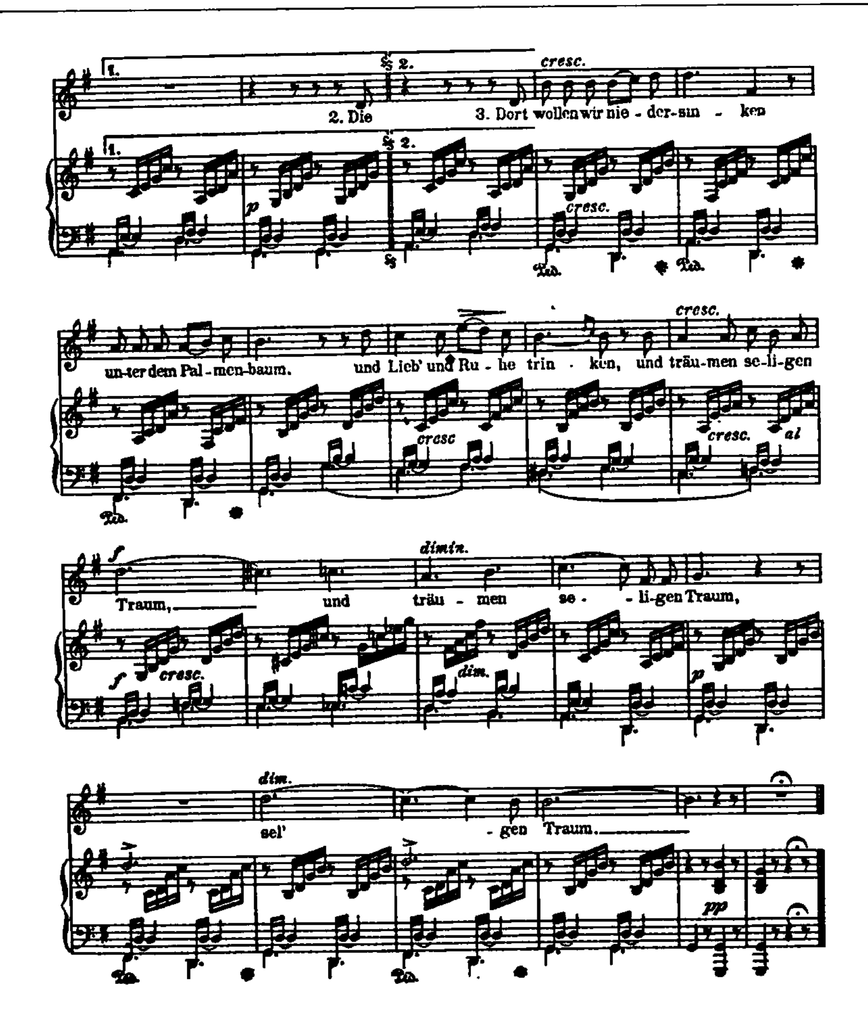

„Mein Va · ter mein Va-ter, und siehst du nicht dort Erl-königs Töchter am
dü - stern Ort?" „Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es ge-
nau: es schei-nen die al-ten Wei-den so grau."
„Ich lie-be dich, mich reizt dei-ne schö-ne Ge-
stalt, und bist du nicht wil-lig, so brauch' ich Ge-walt." „Mein
Va - ter, mein Va-ter, jetzt fasst er mich an! Erl - kö - nig
hat mir ein Leids ge - tan!" Dem Va - ter
decresc.
cresc.
ff
p
pp
fff
sf


accelerando
gran-set's; er rei - tet ge-schwind, er hält in Ar - men das
cresc.
ächz - zen-de Kind,
er - reicht den
ff
sf
Hof mit Müh' und Not;
Recit.
in seinen Armen das Kind war tot.
Andante.
sf
fp
pp
p
sf
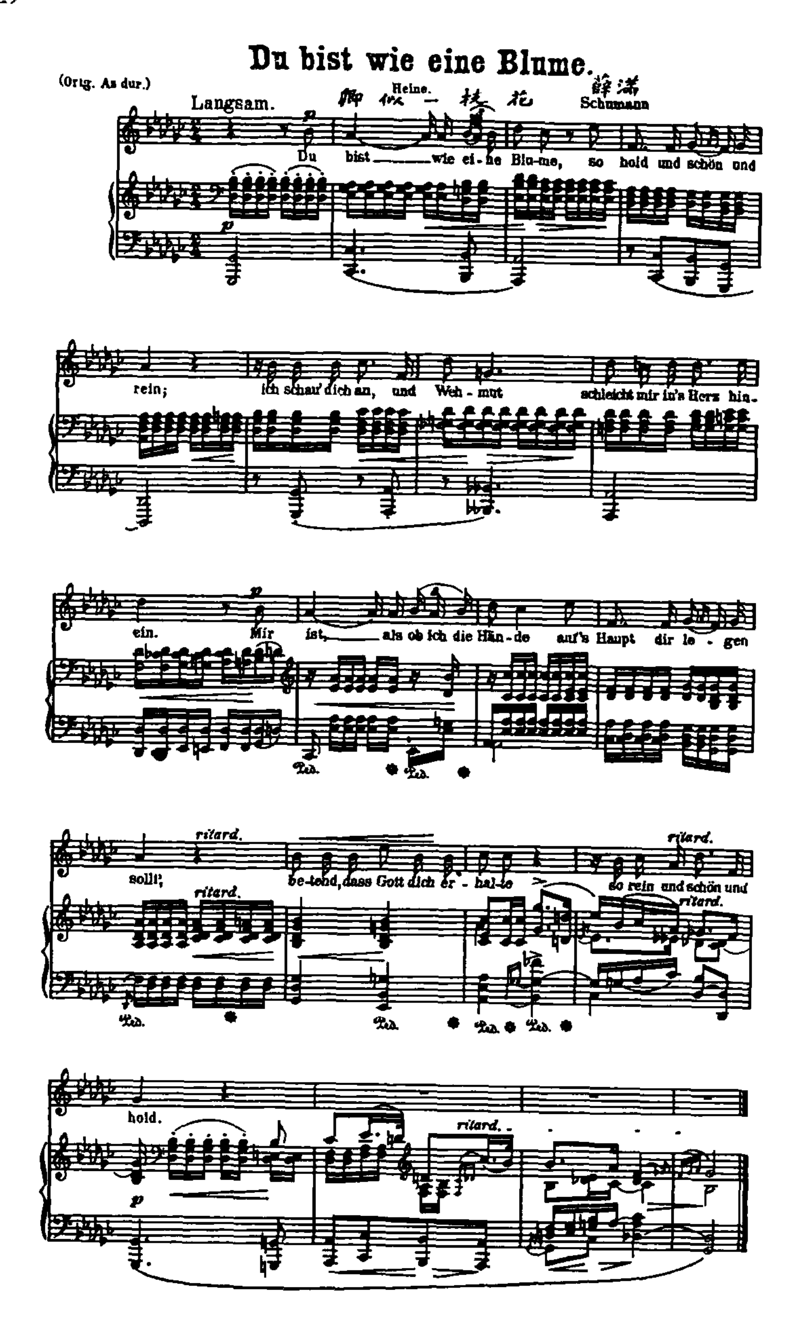
（附谱二）
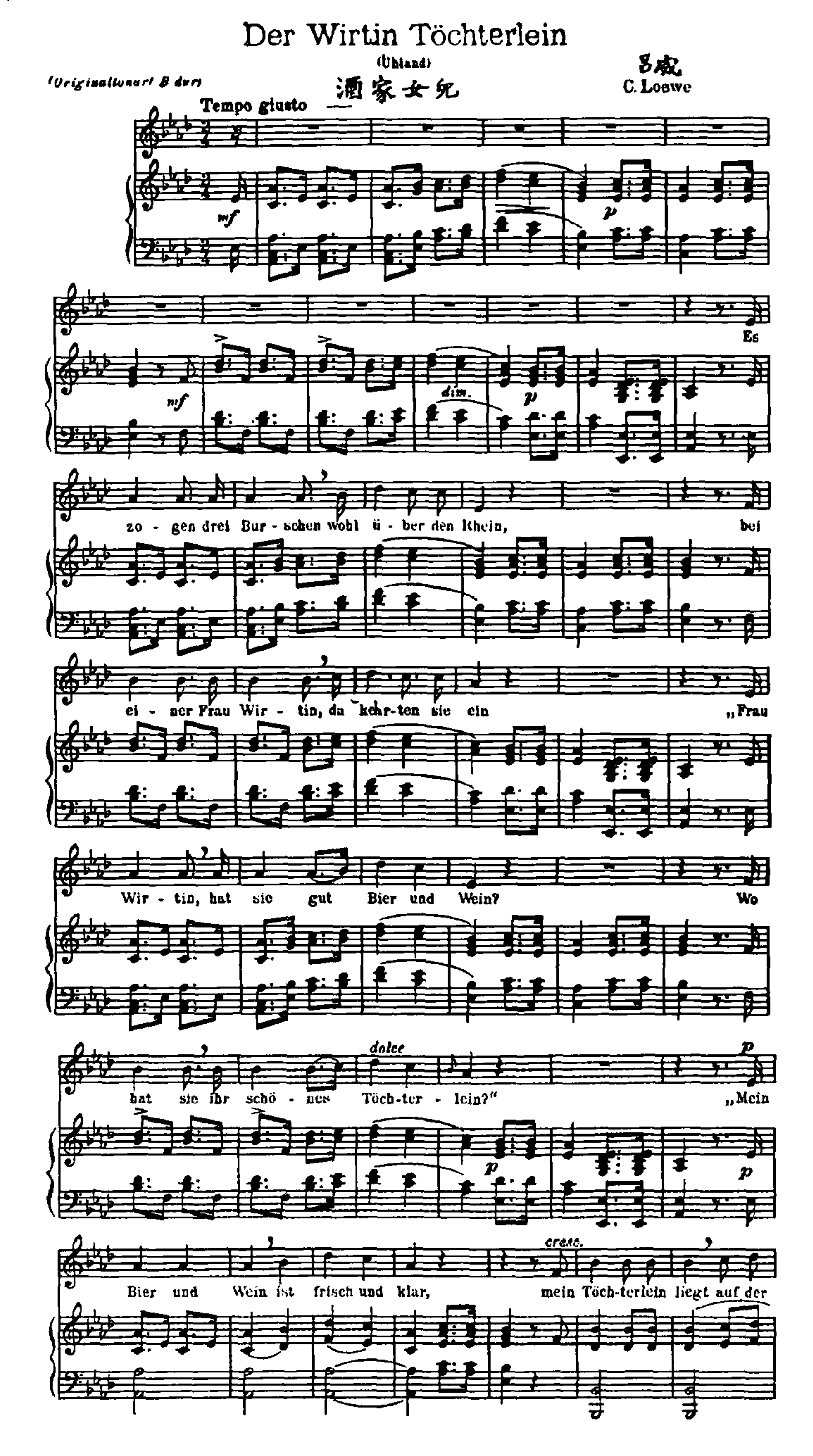


Auf Flügeln des Gesanges.
(Orig. As dur.)
Heine.
門德爾宋
Mendelssohn
Andante tranquillo. 我欲乘風翼
1. Auf Flü-geln des Ge-san-ges, Herz-lieb-chen, trag' ich dich fort, fort nach den Fluren des Gan-ges, dort weiss ich den schön-sten Ort; da liegt ein rot-blühender Gar-ten im stil-len Mon-den-schein, die Lo-tos-blumen er-war-ten ihr trau-tes Schwester-lein, die Lo-tos-blumen er-war-ten ihr trautes Schwesterlein
2. Die Veil-chen kichern und ko-sen, und schau'n nach den Sternen em-por, heim-lich erzählen die Ro-sen sich duf-ten-de Mär-chen in's Ohr. Es hüp-fen her-bei und lau-schen die from-men, klugen Ga-zell'n, und in der Fer-ne rau-schen des heil'gen Stromes Well'n, und in der Fer-ne rau-schen des heil'gen Stromes Well'n.
pp
sempre p e legato
cresc.
dim.
f
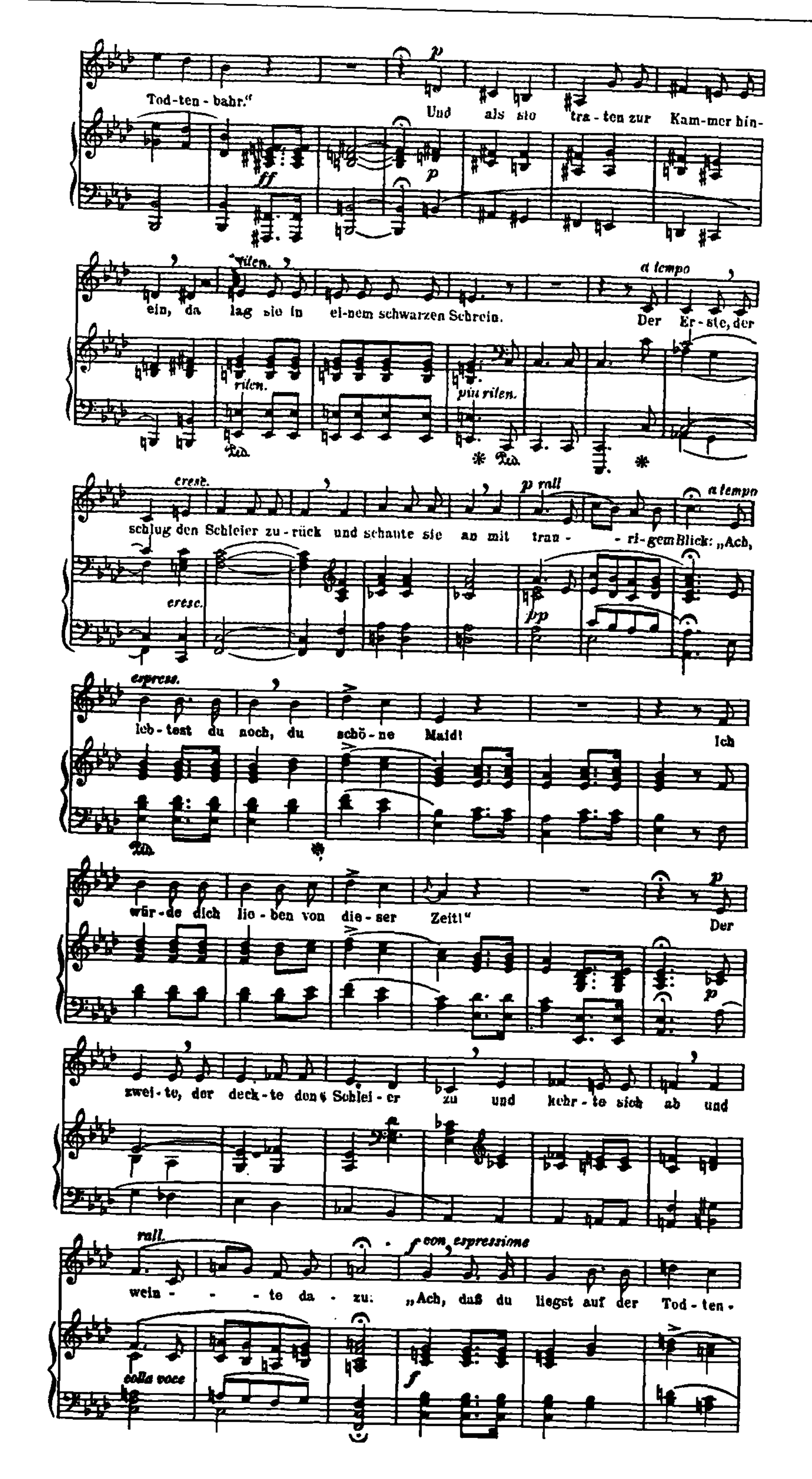

1.
2.
cresc.
2. Die
3. Dort wollen wir nie - der-sin - ken
un-ter dem Pal - men-baum.
und Lieb' und Ru - he trin - ken, und träu-men se-li-gen
Traum, und träu - men se - li-gen Traum,
sel' - gen Traum.
dimin.
dim.
f
p
pp
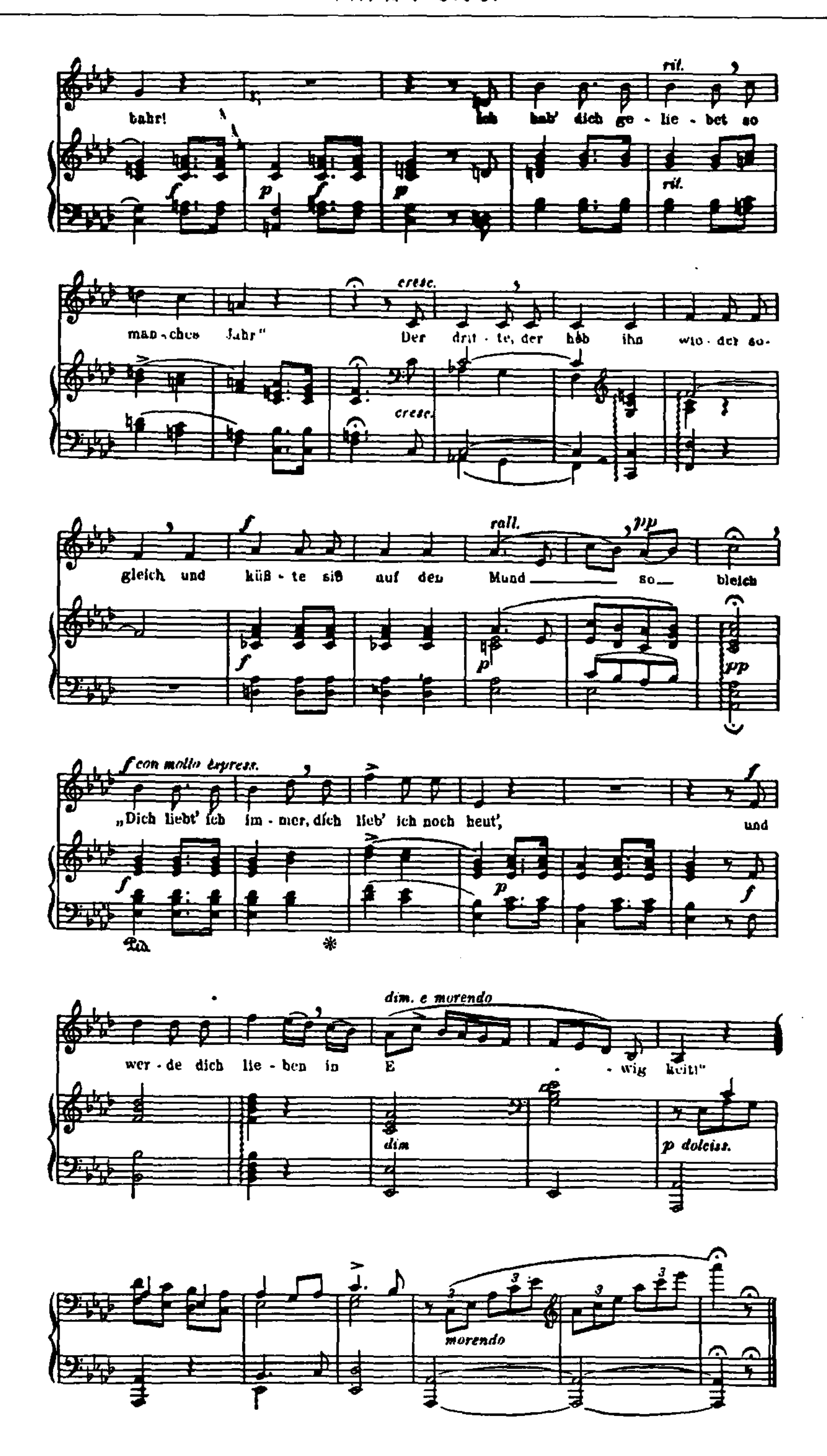
（附谱三）


Du bist wie eine Blume.
(Orig. As dur.)
Langsam.
卿似一枝花
Heine.
Schumann
Du bist wie ei-ne Blu-me, so hold und schön und rein;
ich schau' dich an, und Weh-mut schleicht mir in's Herz hin-ein.
Mir ist, als ob ich die Hän-de auf's Haupt dir le-gen soll;
be-tend, dass Gott dich er-hal-te so rein und schön und hold.
ritard.
ritard.
ritard.
ritard.

（附谱四）
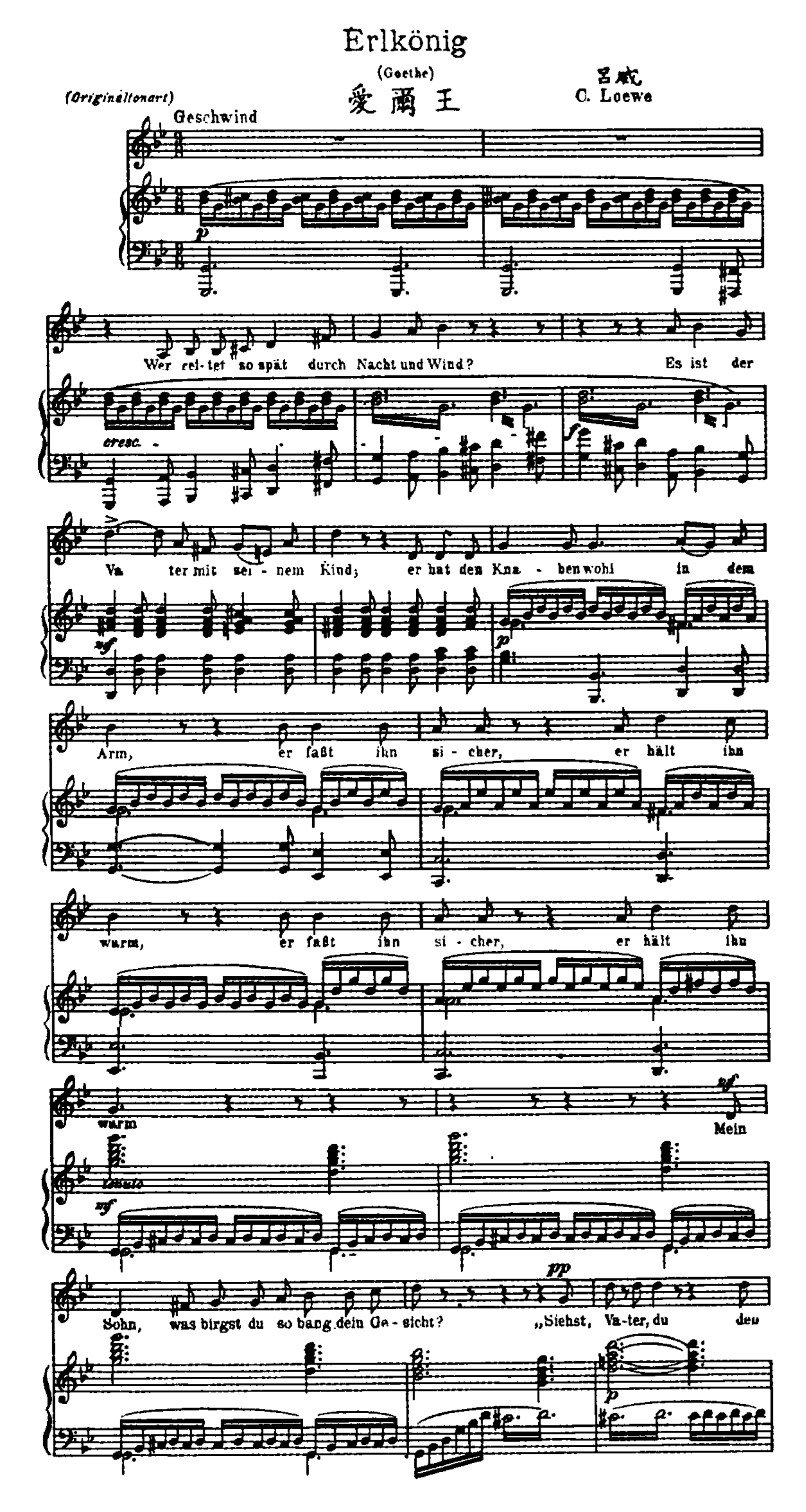

Der Wirtin Töchterlein
(Uhland)
(Originaltonart B dur)
酒家女儿
C. Loewe
Tempo giusto
mf
p
mf
dim.
p
Es
zo - gen drei Bur - schen wohl ü - ber den Rhein,
bei
ei - ner Frau Wir - tin, da kehr-ten sie ein
„Frau
Wir - tin, hat sie gut Bier und Wein?
Wo
hat sie ihr schö - nes Töch-ter - lein?"
dolce
p
„Mein
Bier und Wein ist frisch und klar,
cresc.
mein Töch-ter-lein liegt auf der
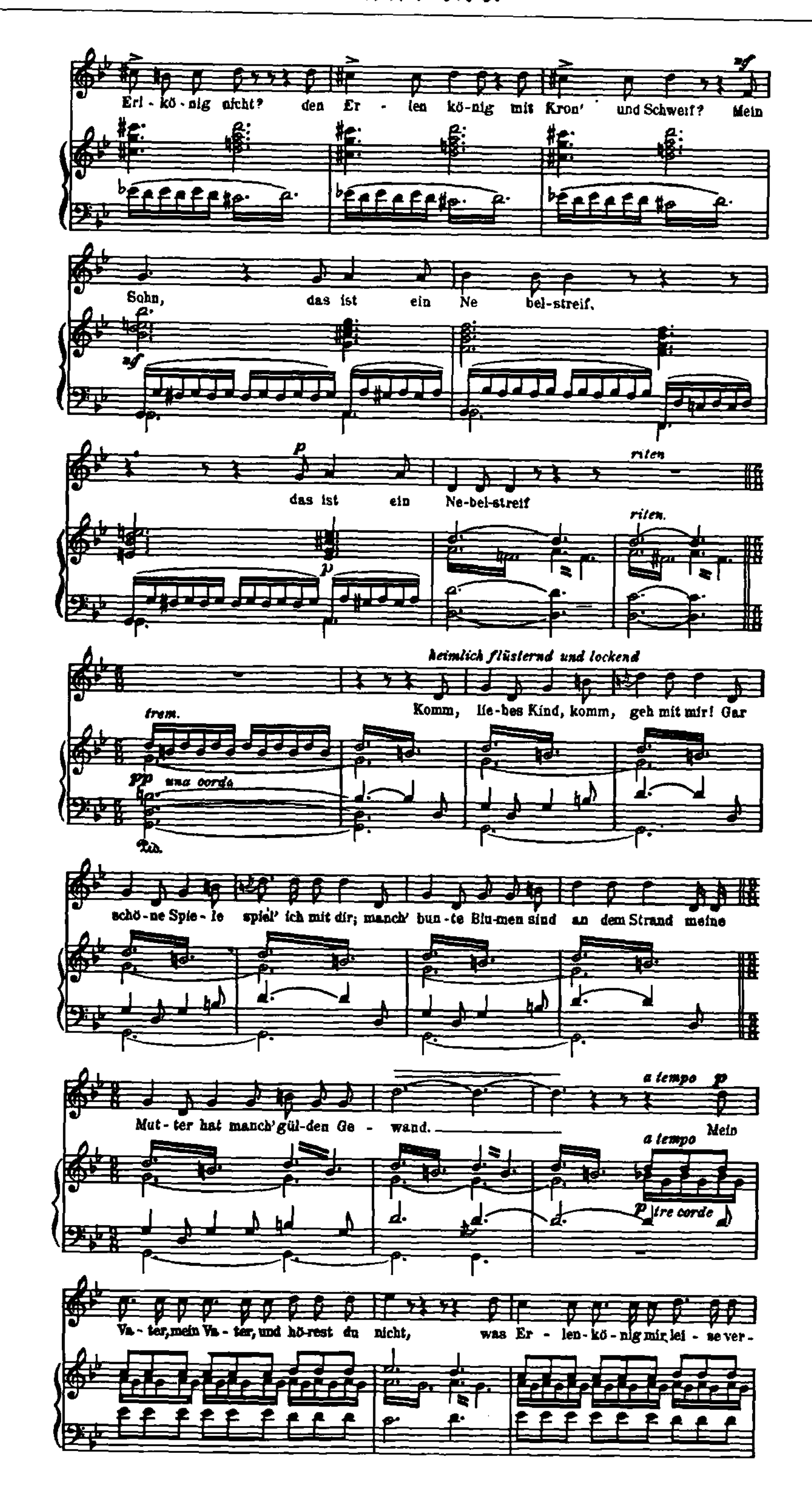

Tod-ten-bahr.“
Und als sie tra-ten zur Kam-mer hin-
ff
p
riten.
ein, da lag sie in ei-nem schwarzen Schrein.
a tempo
Der Er-ste, der
riten.
più riten.
cresc.
schlug den Schleier zu-rück und schaute sie an mit trau - - ri-gem Blick: „Ach,
p rall
a tempo
cresc.
pp
espress.
leb-test du noch, du schö-ne Maid!
Ich
wür-de dich lie-ben von die-ser Zeit!“
p
Der
zwei-te, der deck-te den Schlei-er zu und kehr-te sich ab und
rall.
wein - - - te da - zu: „Ach, daß du liegst auf der Tod-ten-
colla voce
f
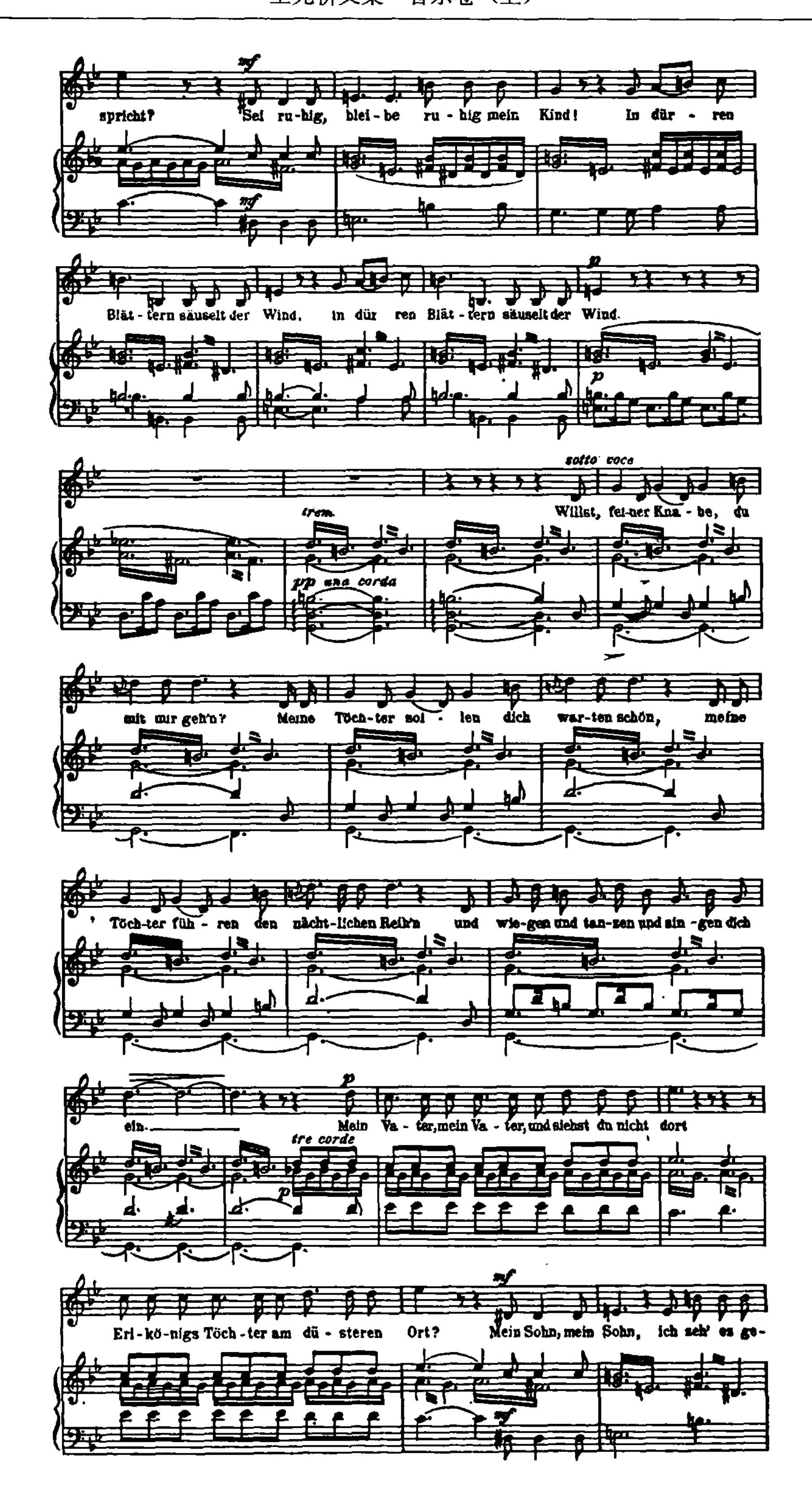


rit.
tahr! Ich hab' dich ge - lie - bet so
rit.
man - ches Jahr"
cresc.
Der drit - te, der hob ihn wie - der so -
cresc.
gleich und küß - te sie auf den Mund so bleich
rall.
pp
f con molto espress.
„Dich liebt' ich im - mer, dich lieb' ich noch heut', und
wer - de dich lie - ben in E - wig keit!"
dim. e morendo
dim
p dolciss.
morendo
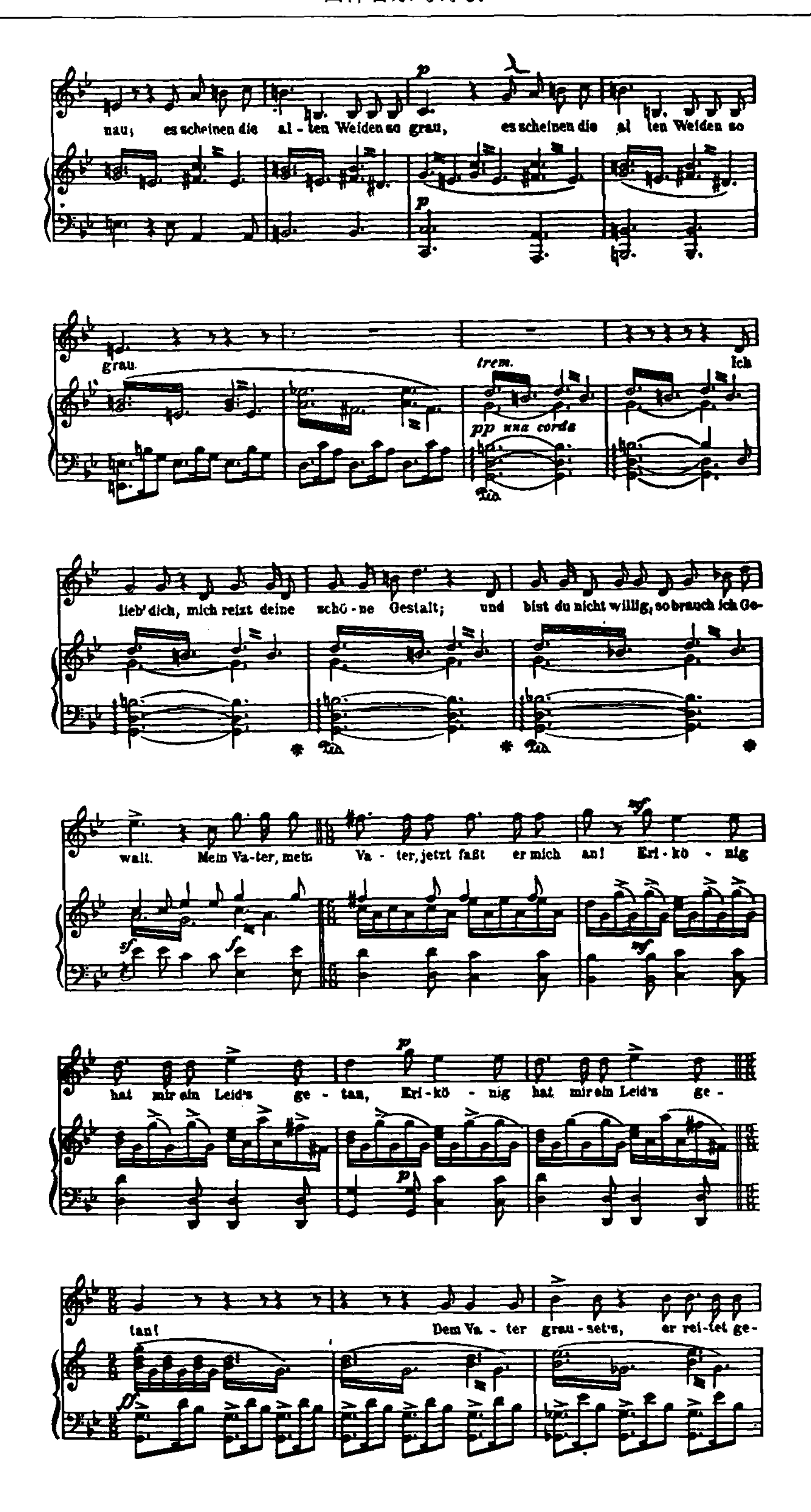
（附谱五）
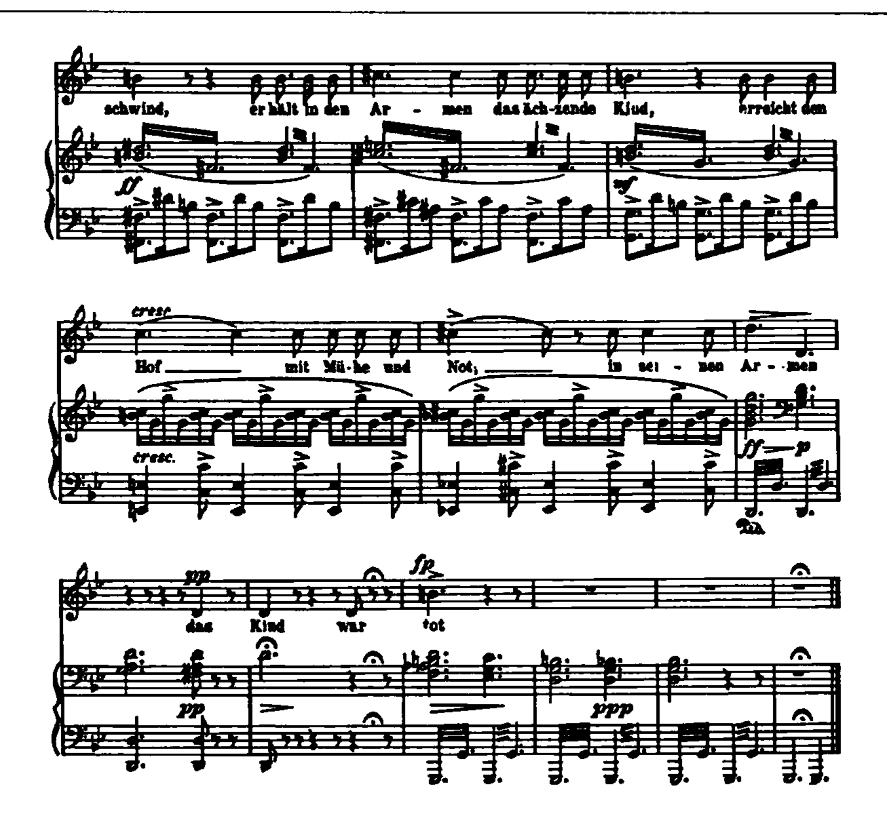

Erlkönig
(Goethe)
爱爾王
呂威
C. Loewe
(Originaltonart)
Geschwind
Wer rei-tet so spät durch Nacht und Wind? Es ist der
Va-ter mit sei-nem Kind; er hat den Kna-ben wohl in dem
Arm, er faßt ihn si-cher, er hält ihn
warm, er faßt ihn si-cher, er hält ihn
warm
Mein
Sohn, was birgst du so bang dein Ge-sicht? „Siehst, Va-ter, du den
cresc.
tenuto


Erl - kö - nig nicht? den Er - len kö - nig mit Kron' und Schweif? Mein
Sohn, das ist ein Ne bel-streif,
das ist ein Ne-bel-streif
riten.
heimlich flüsternd und lockend
trem.
pp una corda
Komm, lie-bes Kind, komm, geh mit mir! Gar
schö - ne Spie - le spiel' ich mit dir; manch' bun - te Blu-men sind an dem Strand meine
Mut - ter hat manch' gül-den Ge - wand.
a tempo
Mein
tre corde
Va - ter, mein Va - ter, und hö-rest du nicht, was Er - len-kö - nig mir lei - se ver -

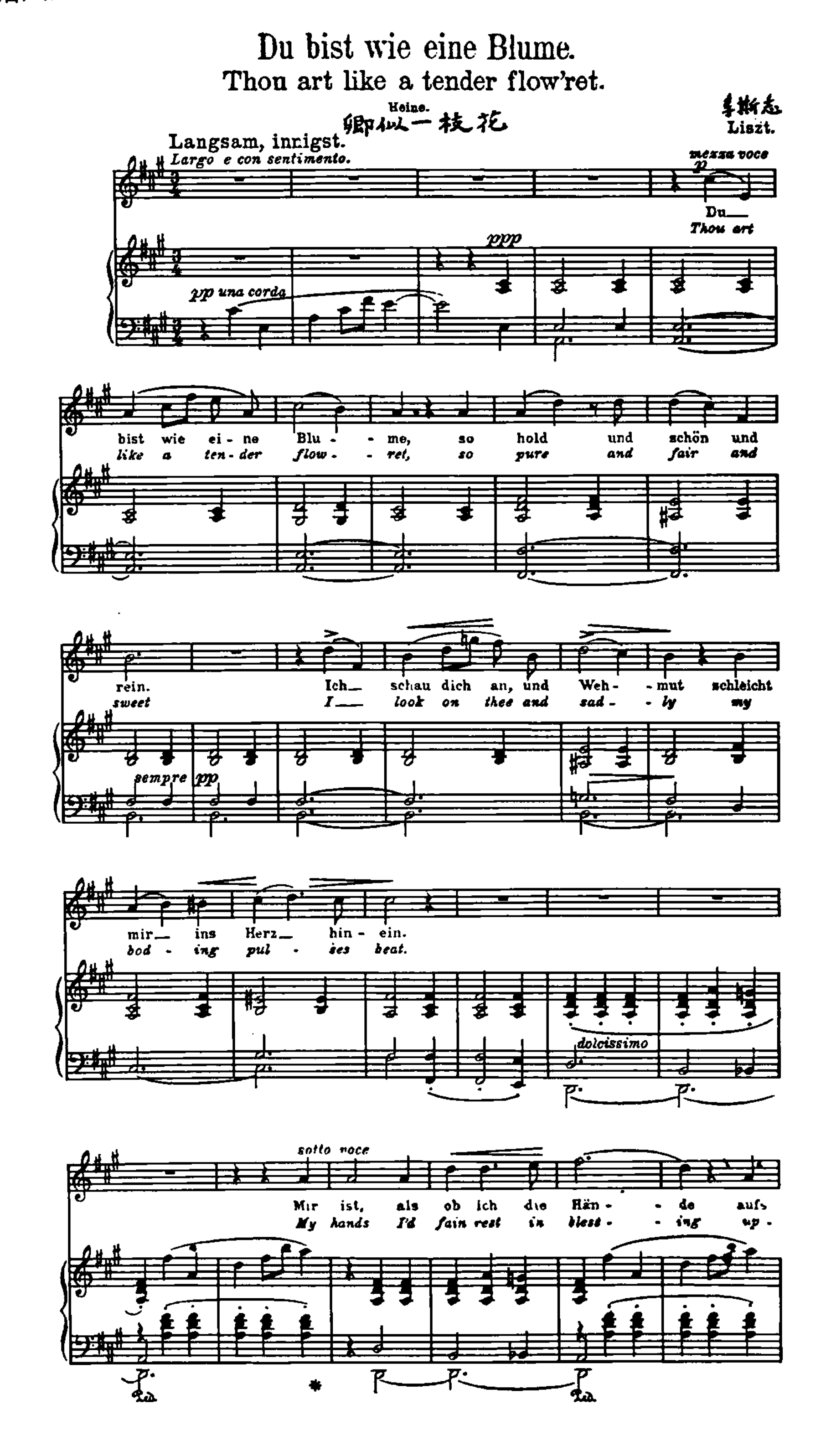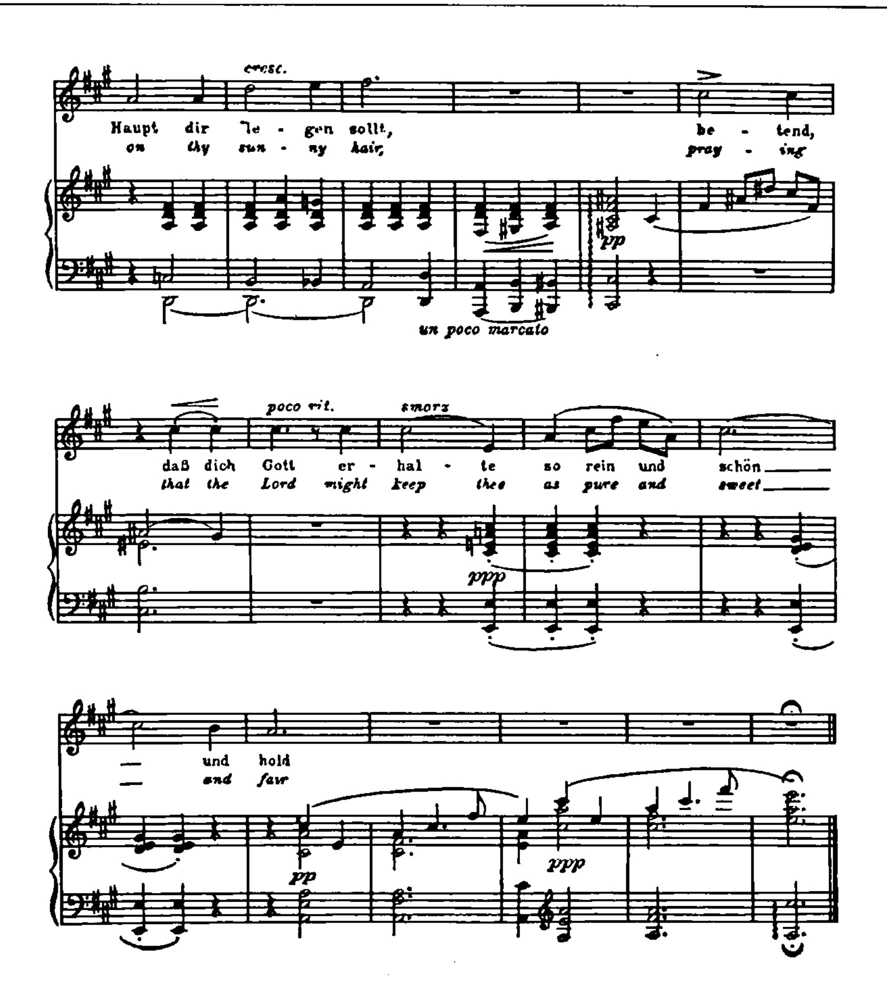


mf
spricht? Sei ru-hig, blei-be ru-hig mein Kind! In dür-ren
Blät-tern säuselt der Wind, in dür-ren Blät-tern säuselt der Wind.
p
sotto voce
trem.
pp una corda
Willst, fei-ner Kna-be, du
mit mir geh'n? Meine Töch-ter sol-len dich war-ten schön, meine
Töch-ter füh-ren den nächt-lichen Reih'n und wie-gen und tan-zen und sin-gen dich
ein. Mein Va-ter, mein Va-ter, und siehst du nicht dort
tre corde
Erl-kö-nigs Töch-ter am dü-steren Ort? Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es ge-


nau; es scheinen die al - ten Weiden so grau, es scheinen die al ten Weiden so
grau
trem.
Ich
pp una corda
lieb' dich, mich reizt deine schö - ne Gestalt; und bist du nicht willig, so brauch ich Ge-
walt. Mein Va-ter, mein Va - ter, jetzt faßt er mich an! Erl - kö - nig
hat mir ein Leid's ge - tan, Erl - kö - nig hat mir ein Leid's ge -
tan! Dem Va - ter grau - set's, er rei - tet ge -


schwind, er hält in den Ar - men das äch-zende Kiud, erreicht den
cresc.
Hof mit Mü-he und Not; in sei - nen Ar - men
cresc.
das Kind war tot
fp
pp
ppp

（附谱六）


Du bist wie eine Blume.
Thou art like a tender flow'ret.
Heine.
卿似一枝花
李斯特
Liszt.
Langsam, innigst.
Largo e con sentimento.
mezza voce
p
pp una corda
ppp
Du bist wie ei - ne Blu - me, so hold und schön und rein.
Thou art like a ten - der flow - ret, so pure and fair and sweet
sempre pp
Ich schau dich an, und Weh - mut schleicht mir ins Herz hin - ein.
I look on thee and sad - ly my bod - ing pul - ses beat.
dolcissimo
sotto voce
Mir ist, als ob ich die Hän - de aufs
My hands I'd fain rest in bless - ing up -


cresc.
Haupt dir le - gen sollt, be - tend,
on thy sun - ny hair, pray - ing
pp
un poco marcato
poco rit.
smorz
daß dich Gott er - hal - te so rein und schön
that the Lord might keep thee as pure and sweet
ppp
und hold
and fair
pp
ppp

（附谱七）



Love.

Redwitz.

其樂當無窮

李斯志
Liszt.

Schwebend

p pp

Es muß ein Wun-der-ba-res sein uns Lie-ben zwei-er See-len, sich schlie-ßen ganz ein-an-der ein, sich nie ein Wort ver-heh-len, und Freud und Leid, und Glück und Not so mit-ein-an-der tra-gen, so mit-ein-
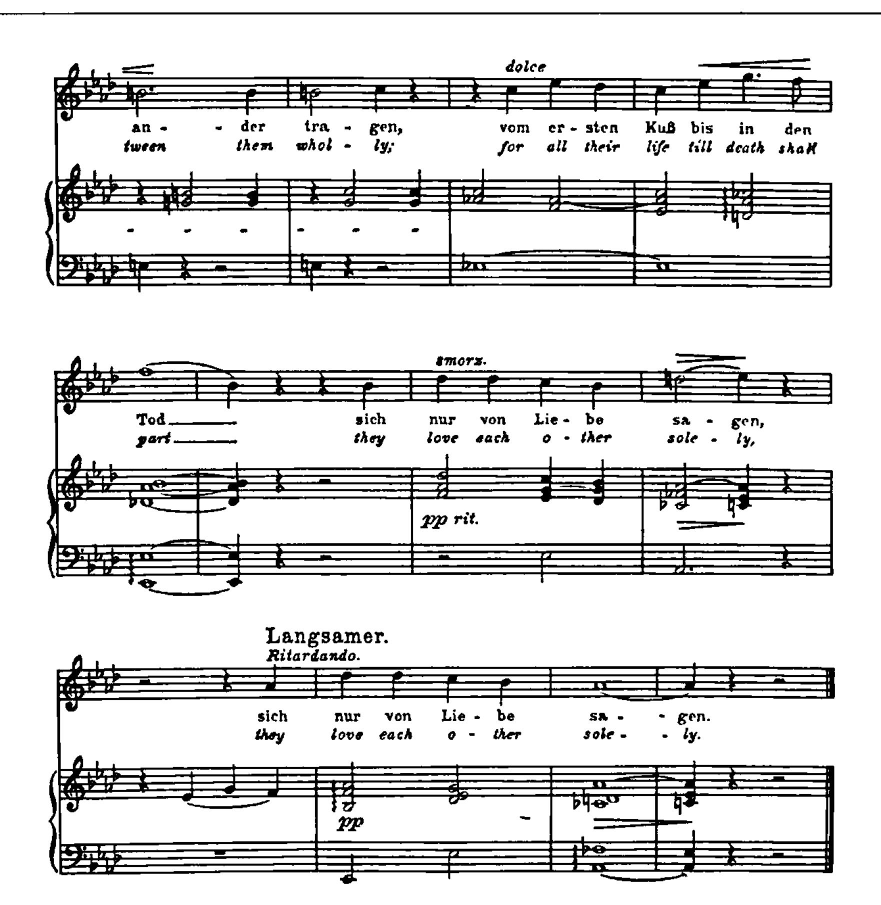
The love that link-eth soul to soul must be a won-drous feel-ing; the two but halves of one sweet whole, each nought from each con-ceal-ing And ev'-ry joy or woe of heart is shared be-tween them whol-ly, is shared be-

rit.

rit.
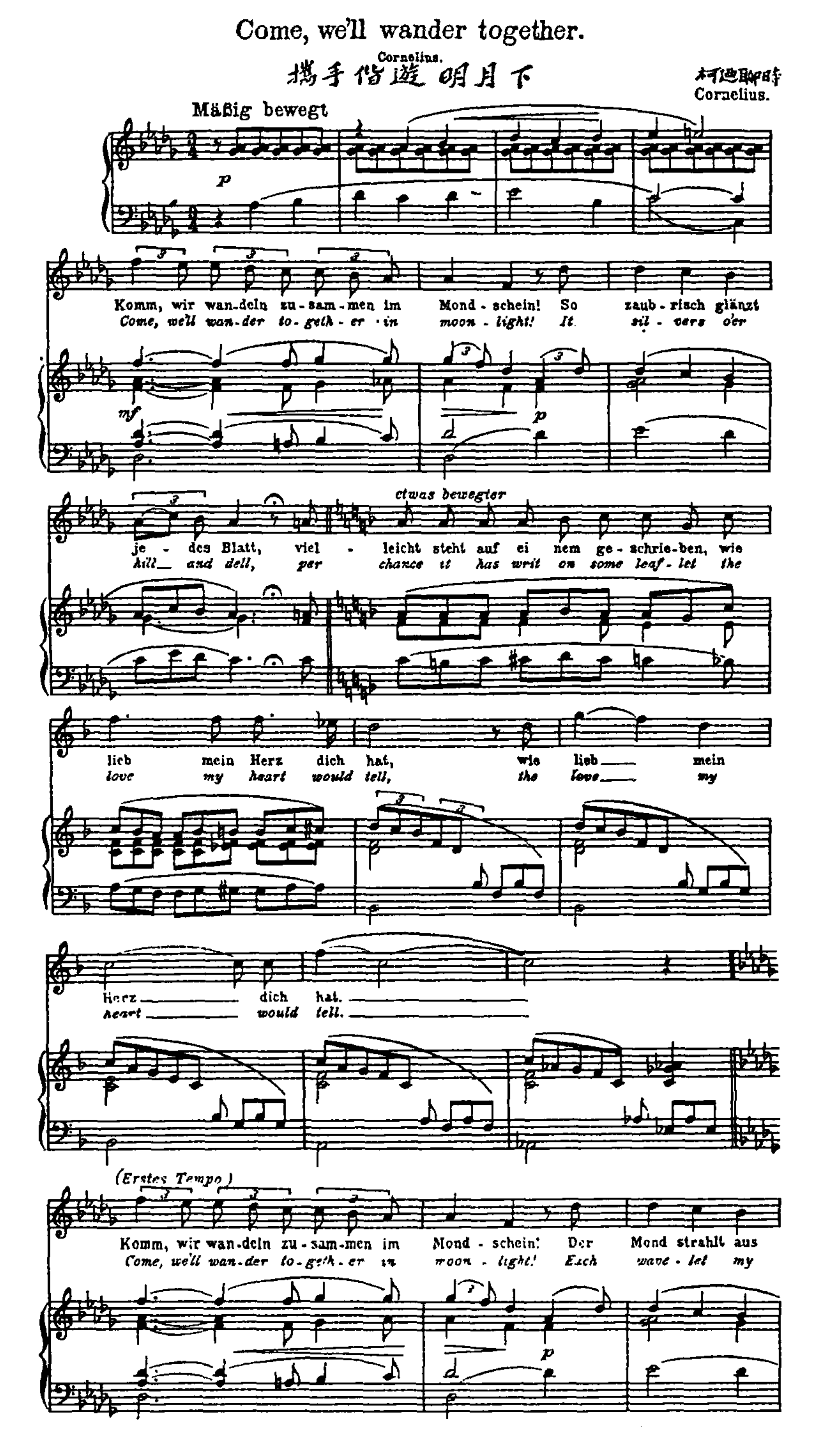
dolce
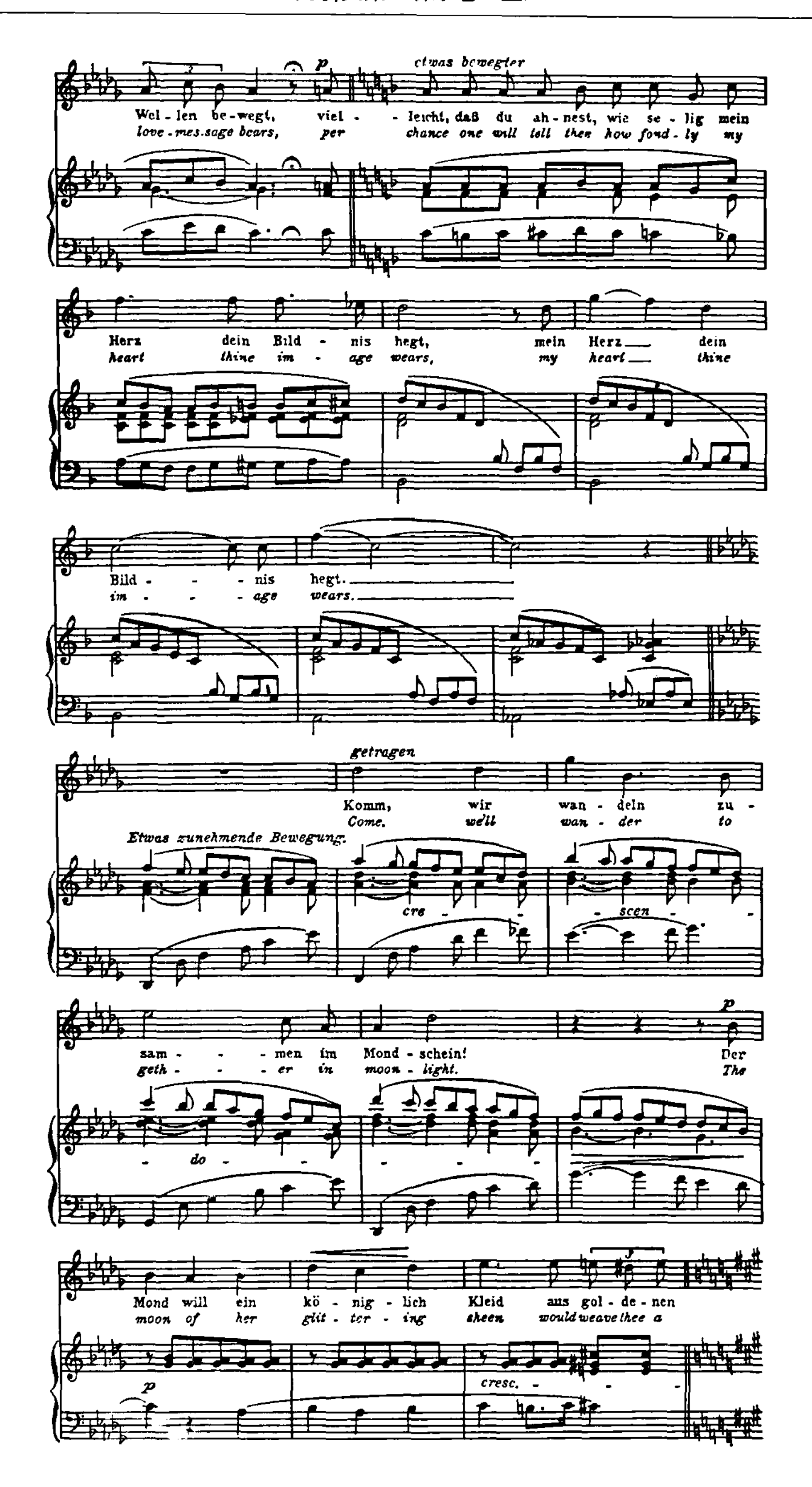
poco rit. e cresc -
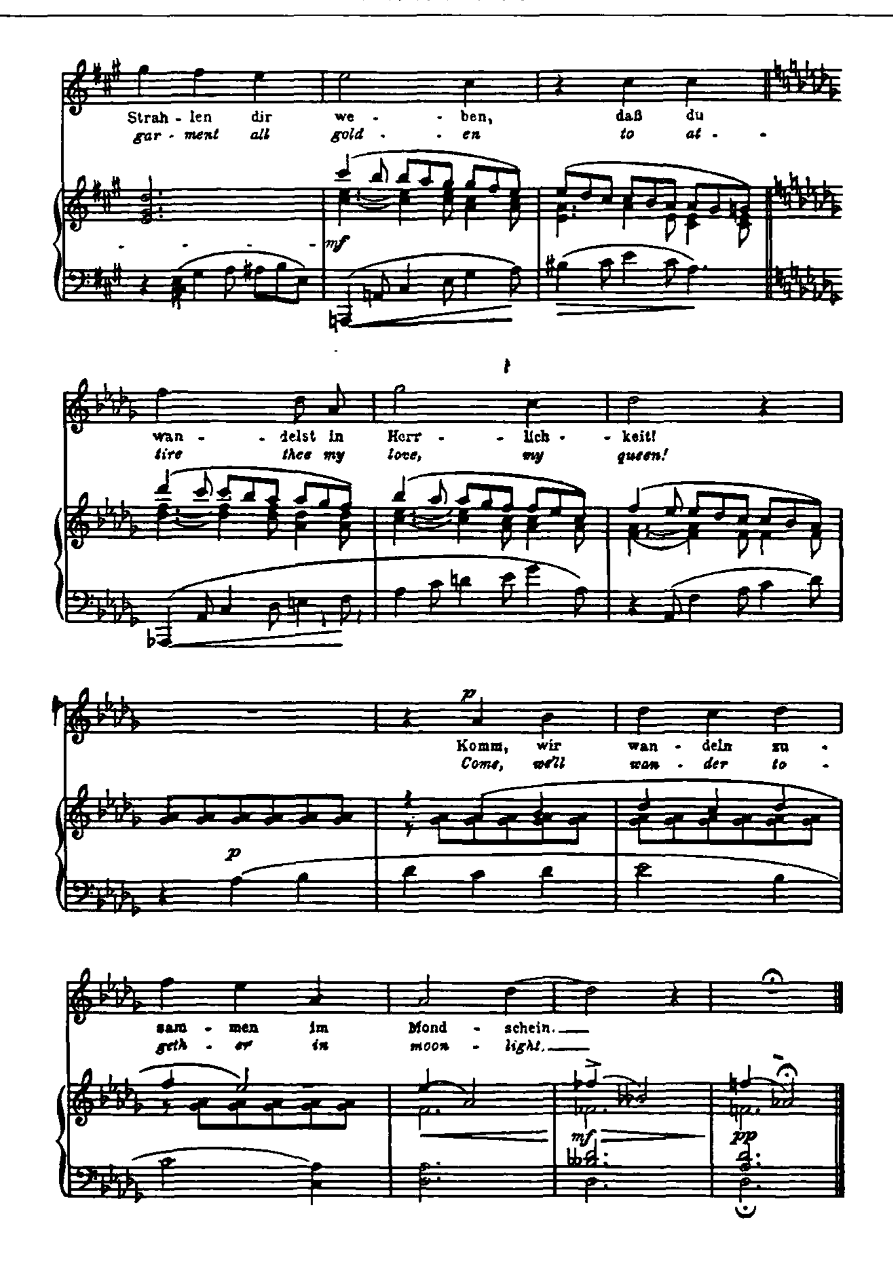

dolce
an - der tra - gen, vom er - sten Kuß bis in den
tween them whol - ly; for all their life till death shall
Tod sich nur von Lie - be sa - gen,
part they love each o - ther sole - ly,
smorz.
pp rit.
Langsamer.
Ritardando.
sich nur von Lie - be sa - gen.
they love each o - ther sole - ly.
pp

（附谱八）

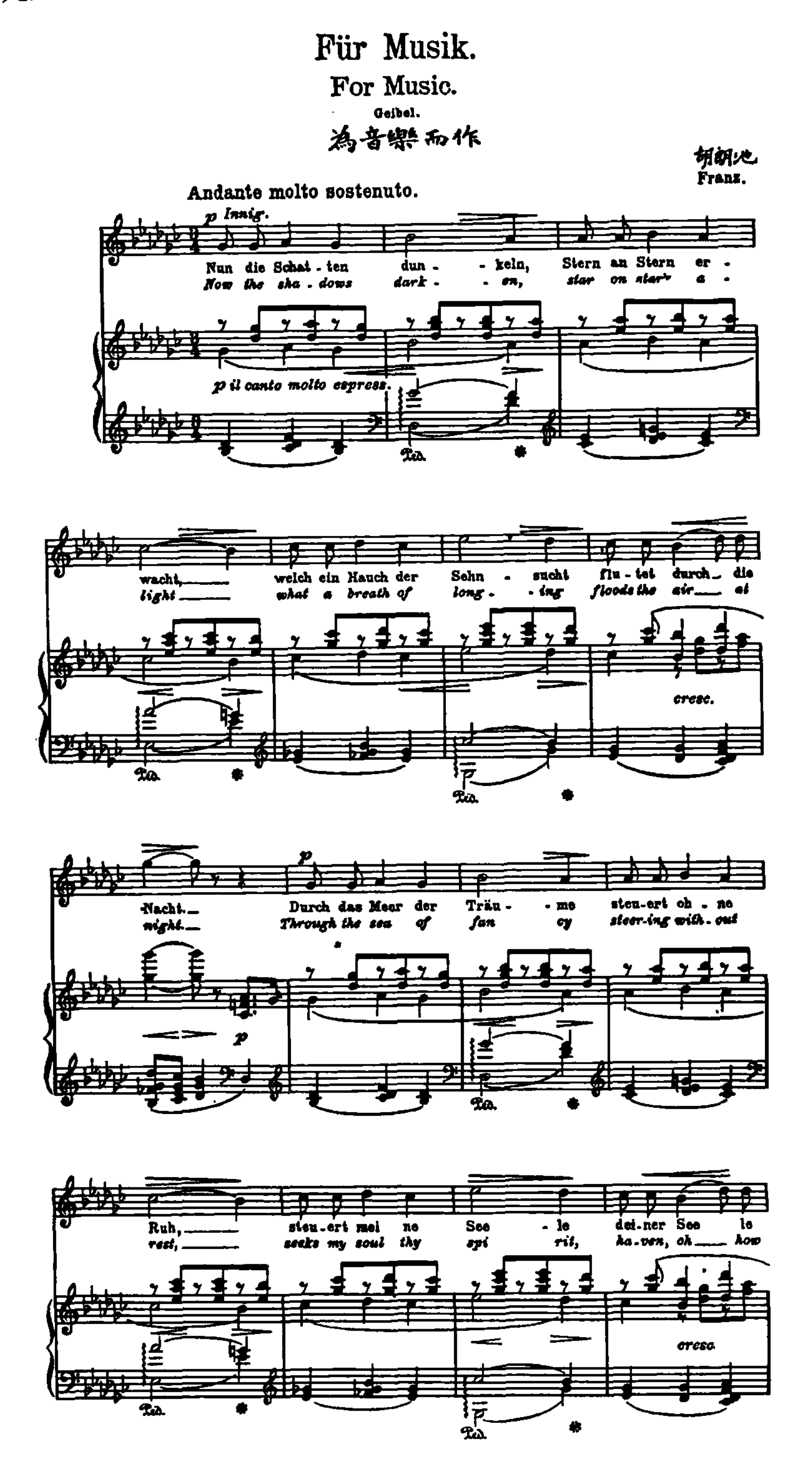
Komm, wir wandeln.
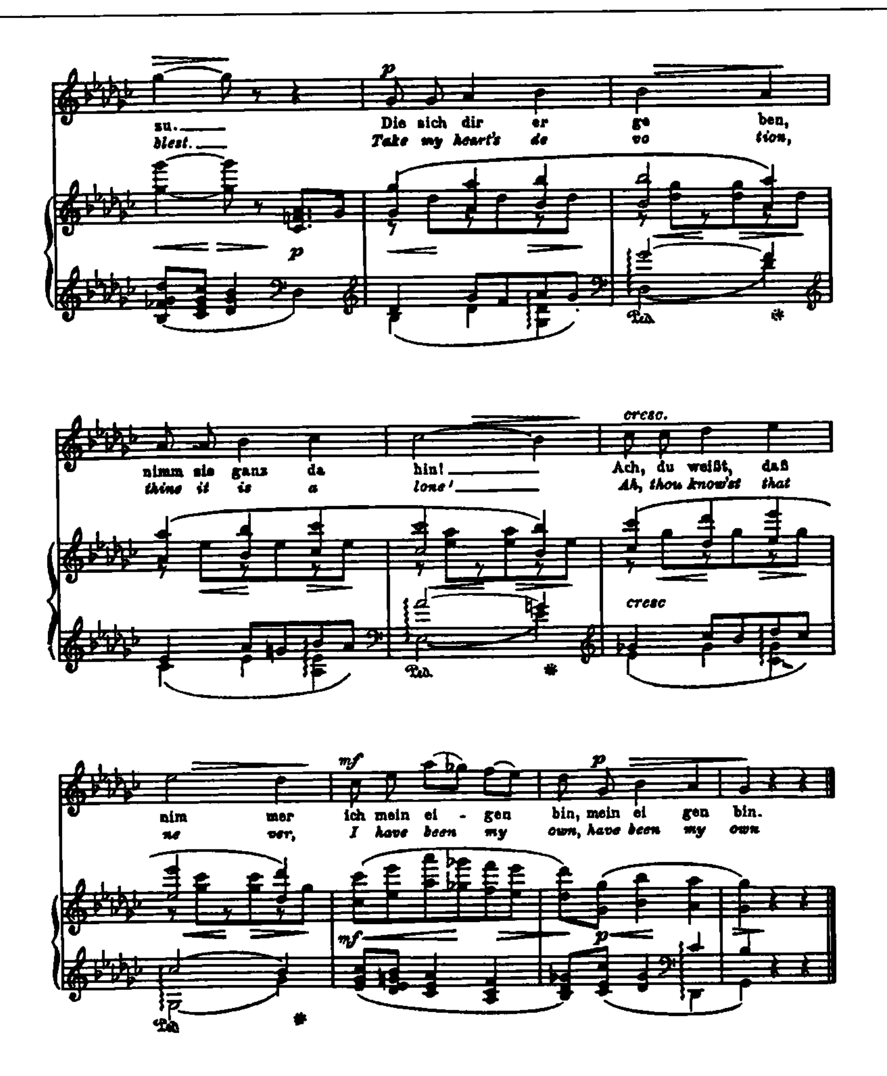



etwas bewegter
Wel - len be - wegt, viel - - leicht, daß du ah - nest, wie se - lig mein
love - mes.sage bears, per chance one will tell then how fond - ly my
Herz dein Bild - nis hegt, mein Herz dein
heart thine im - age wears, my heart thine
Bild - - - nis hegt.
im - - - age wears.
getragen
Komm, wir wan - deln zu -
Come. we'll wan - der to
Etwas zunehmende Bewegung.
cre - scen -
sam - - - men im Mond - schein! Der
geth - - - er in moon - light. The
do
Mond will ein kö - nig - lich Kleid aus gol - de - nen
moon of her glit - ter - ing sheen would weave thee a
cresc.


Strah - len dir we - - ben, daß du
gar - ment all gold - - en to at - -
mf
wan - - delst in Herr - - lich - - keit!
tire thee my love, my queen!
p
Komm, wir wan - deln zu -
Come, we'll wan - der to -
p
sam - men im Mond - schein.
geth - er in moon - light.
mf
pp

（附谱九）


Für Musik.
For Music.
Geibel.
為音樂而作
Franz.
Andante molto sostenuto.
p Innig.
Nun die Schat-ten dun-keln, Stern an Stern er-wacht, welch ein Hauch der Sehn-sucht flu-tet durch die Nacht.
Now the sha-dows dark-en, star on star a-light what a breath of long-ing floods the air at night.
p il canto molto espress.
cresc.
Durch das Meer der Träu-me steu-ert oh-ne Ruh, steu-ert mei-ne See-le dei-ner See-le
Through the sea of fan-cy steer-ing with-out rest, seeks my soul thy spi-rit, ha-ven, oh how
cresc.


su. — Die sich dir er ge ben,
blest. — Take my heart's de vo tion,
nimm sie ganz da hin! — Ach, du weißt, daß
thine it is a lone! — Ah, thou know'st that
cresc.
nim mer ich mein ei - gen bin, mein ei gen bin.
ne ver, I have been my own, have been my own

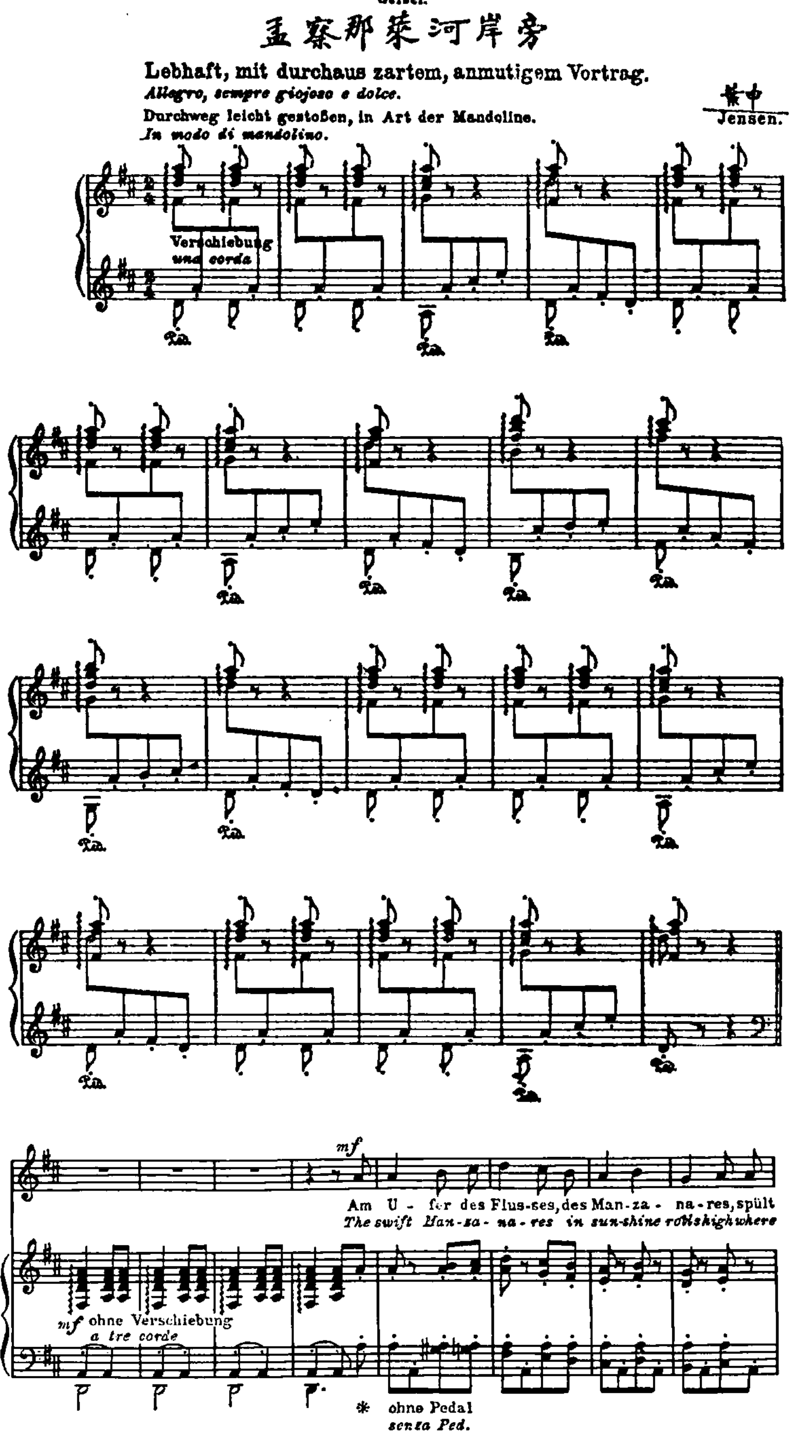
（附谱十）
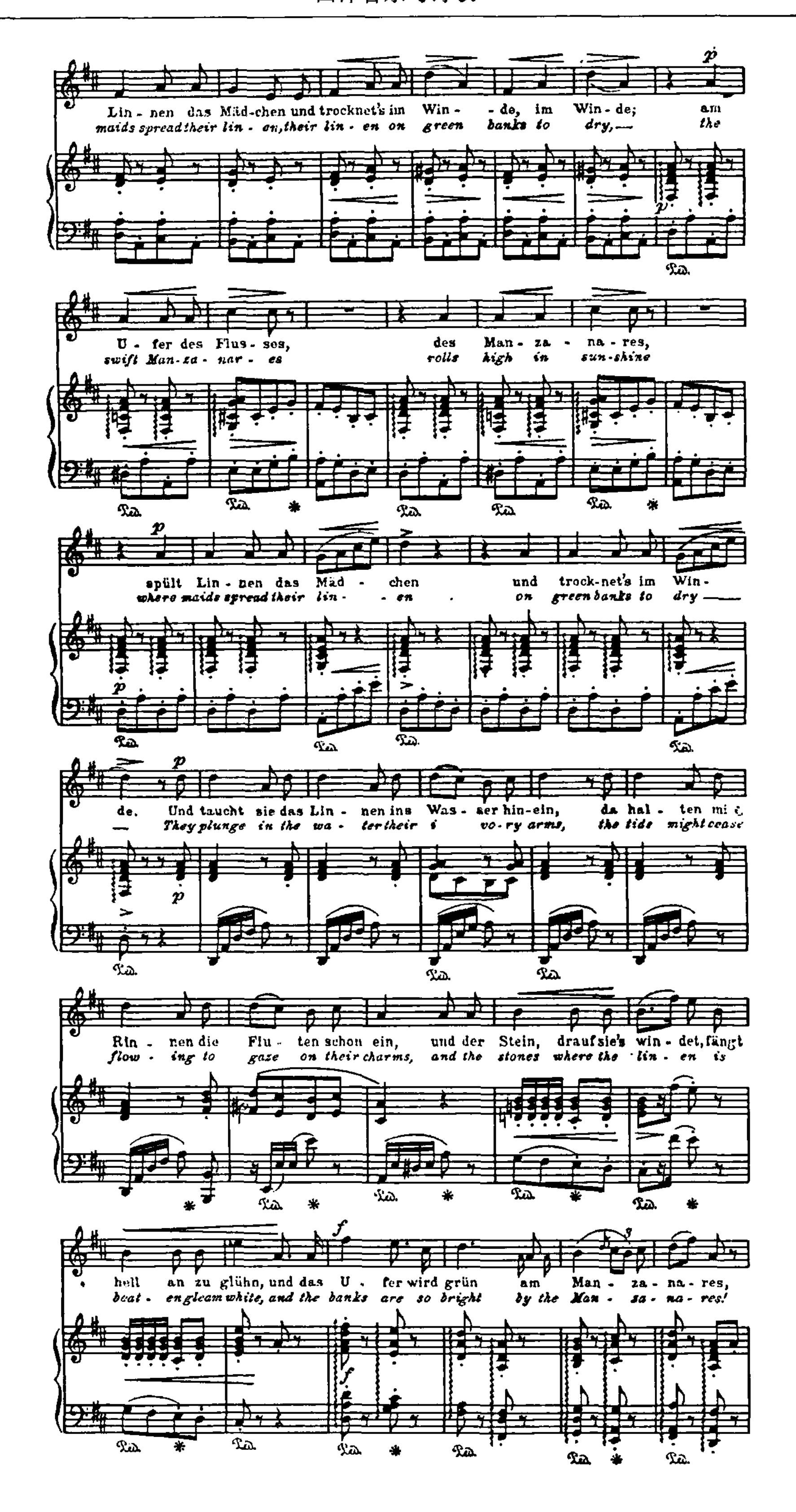
Am Ufer des Flusses, des Manzanares.
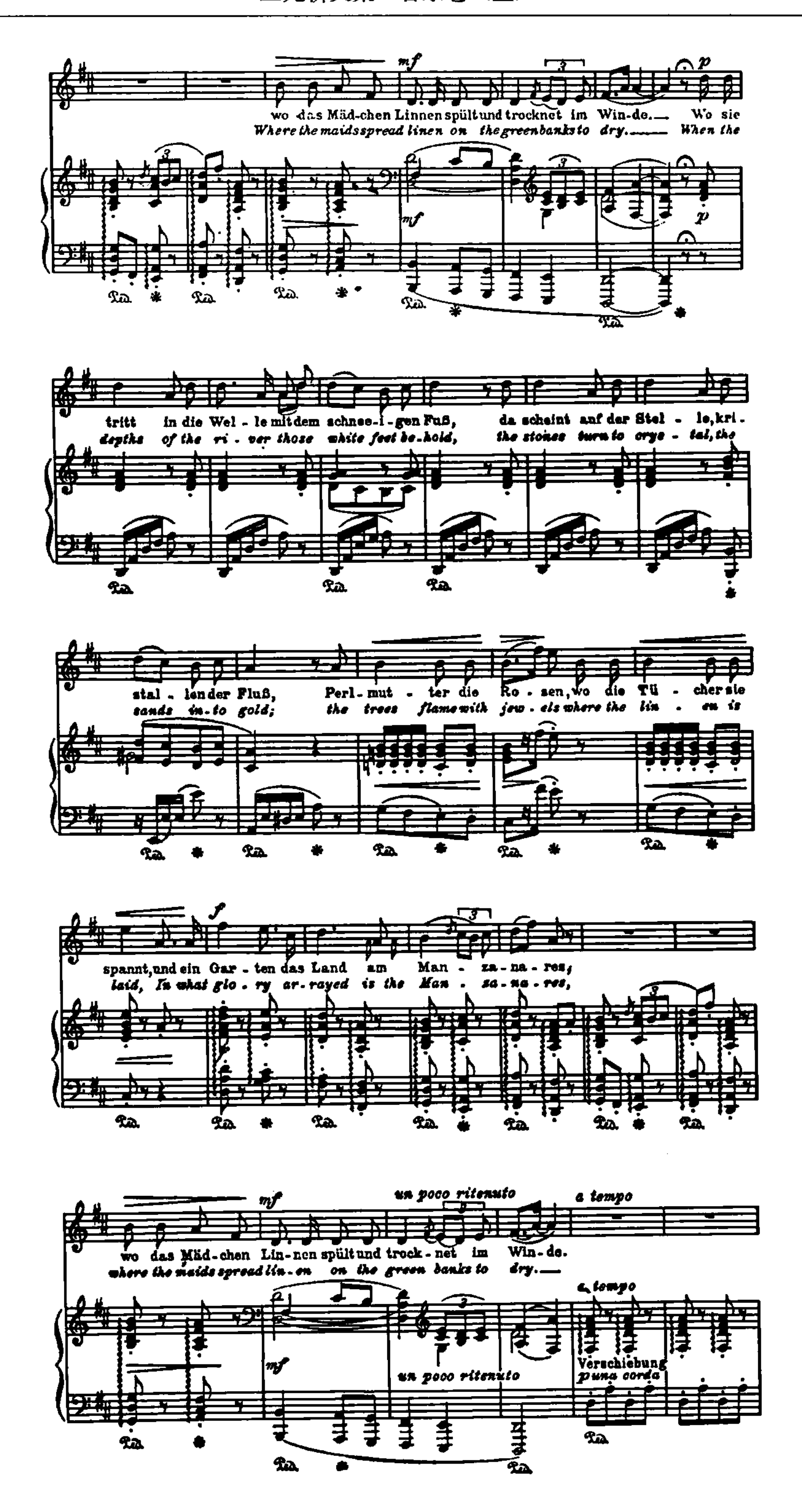
By the Manzanares.
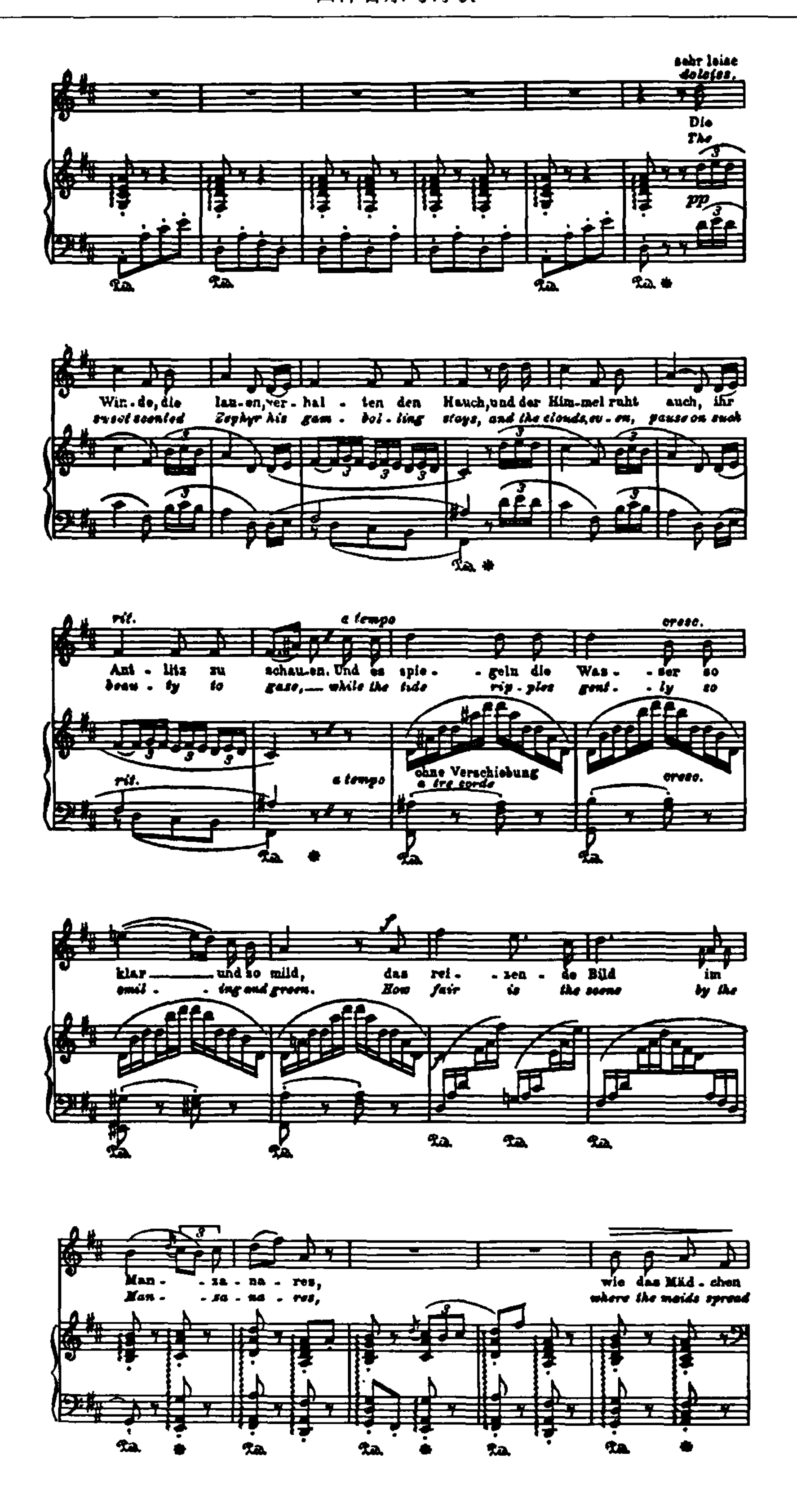
Geibel.

孟察那莱河岸旁
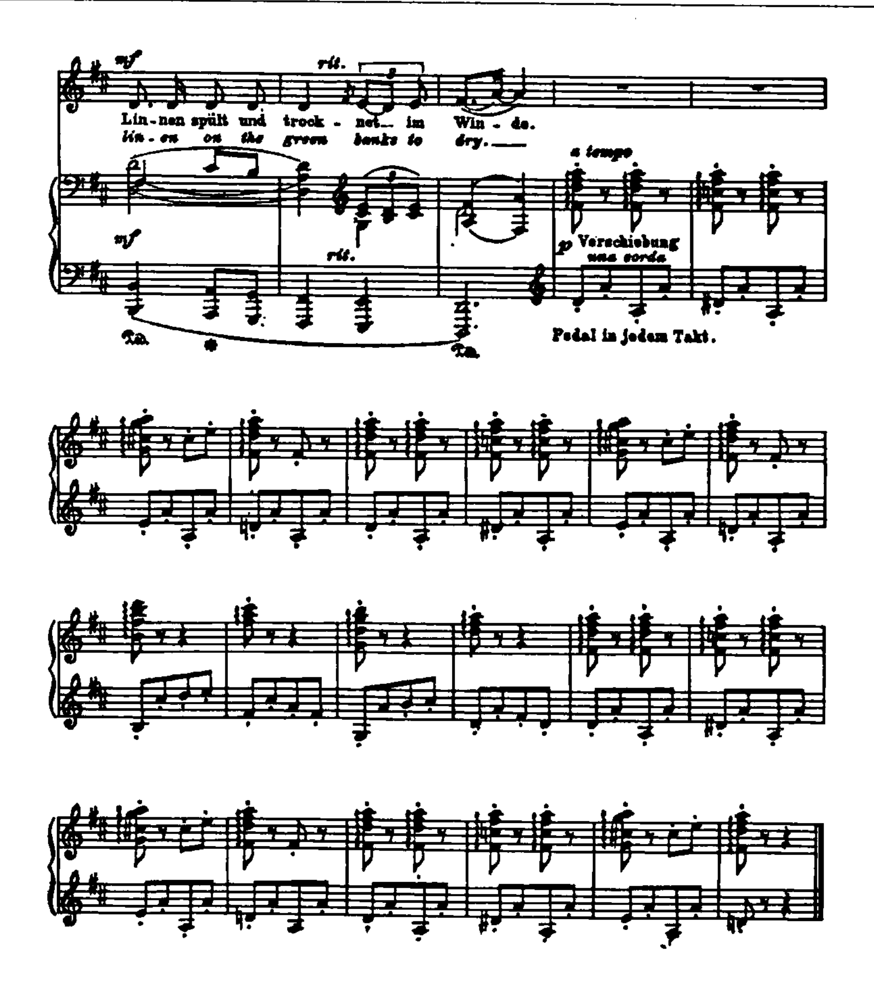



Lin - nen das Mäd-chen und trocknet's im Win - de, im Win - de; am
maids spread their lin - en, their lin - en on green banks to dry, — the
U - fer des Flus - ses, des Man - za - na - res,
swift Man - za - nar - es rolls high in sun-shine
spült Lin - nen das Mäd - chen und trock-net's im Win -
where maids spread their lin - - en on green banks to dry ——
de. Und taucht sie das Lin - nen ins Was - ser hin-ein, da hal - ten mi
— They plunge in the wa - ter their i vo-ry arms, the tide might cease
Rin - nen die Flu - ten schon ein, und der Stein, drauf sie's win - det, fängt
flow - ing to gaze on their charms, and the stones where the lin - en is
hell an zu glühn, und das U - fer wird grün am Man - za - na - res,
beat - en gleam white, and the banks are so bright by the Man - za - na - res!
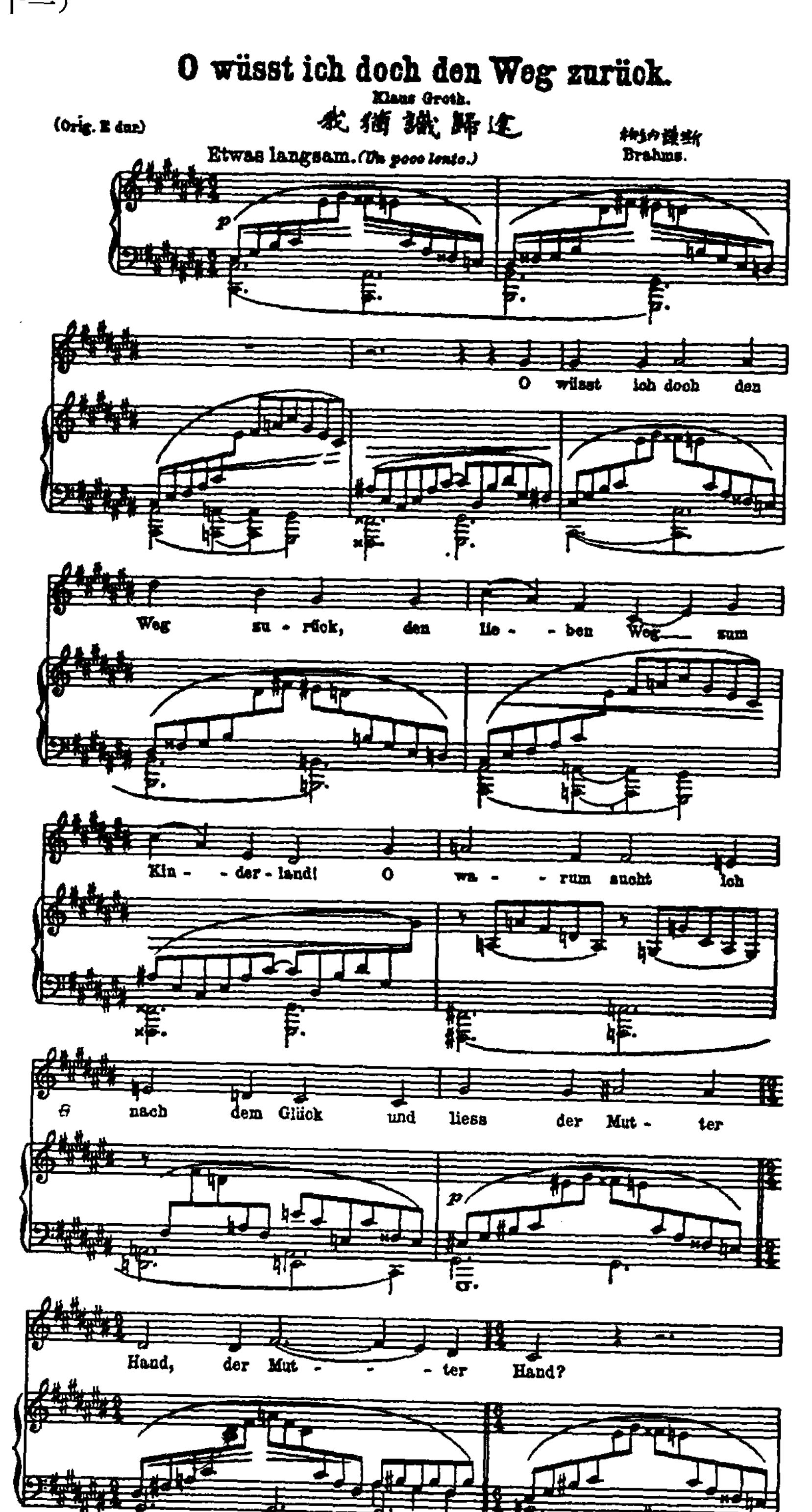

wo das Mäd-chen Linnen spült und trocknet im Win-de.— Wo sie
Where the maids spread linen on the green banks to dry.—— When the
tritt in die Wel - le mit dem schnee-i-gen Fuß, da scheint auf der Stel - le, kri-
depths of the ri - ver those white feet be-hold, the stones turn to crys - tal, the
stal - len der Fluß, Perl-mut - ter die Ro - sen, wo die Tü - cher sie
sands in-to gold; the trees flame with jew - els where the lin - en is
spannt, und ein Gar - ten das Land am Man - za - na - res,
laid, In what glo - ry ar-rayed is the Man - za - na - res,
un poco ritenuto
a tempo
wo das Mäd-chen Lin-nen spült und trock-net im Win-de.
where the maids spread lin-en on the green banks to dry.——
a tempo
un poco ritenuto
Verschiebung
una corda
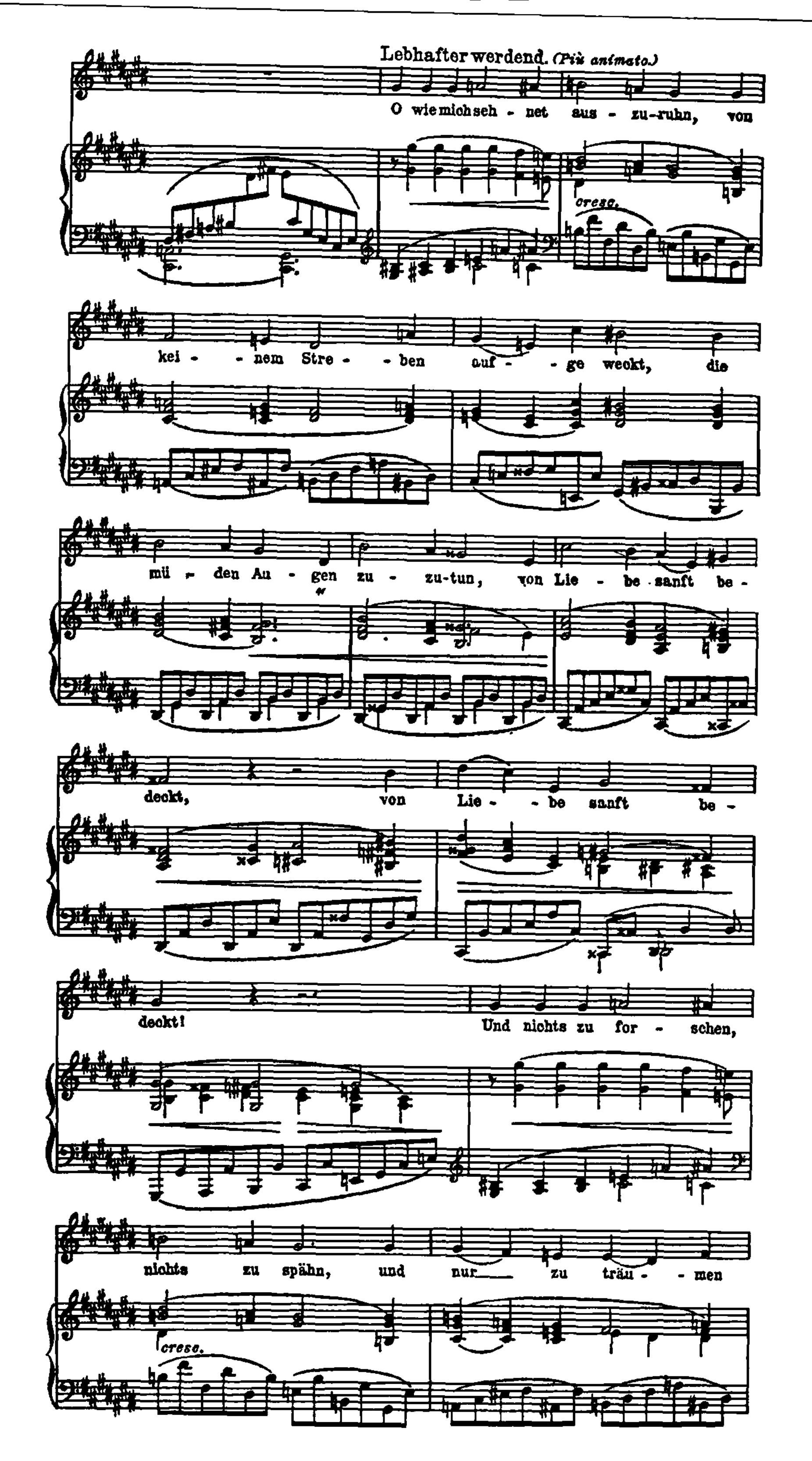


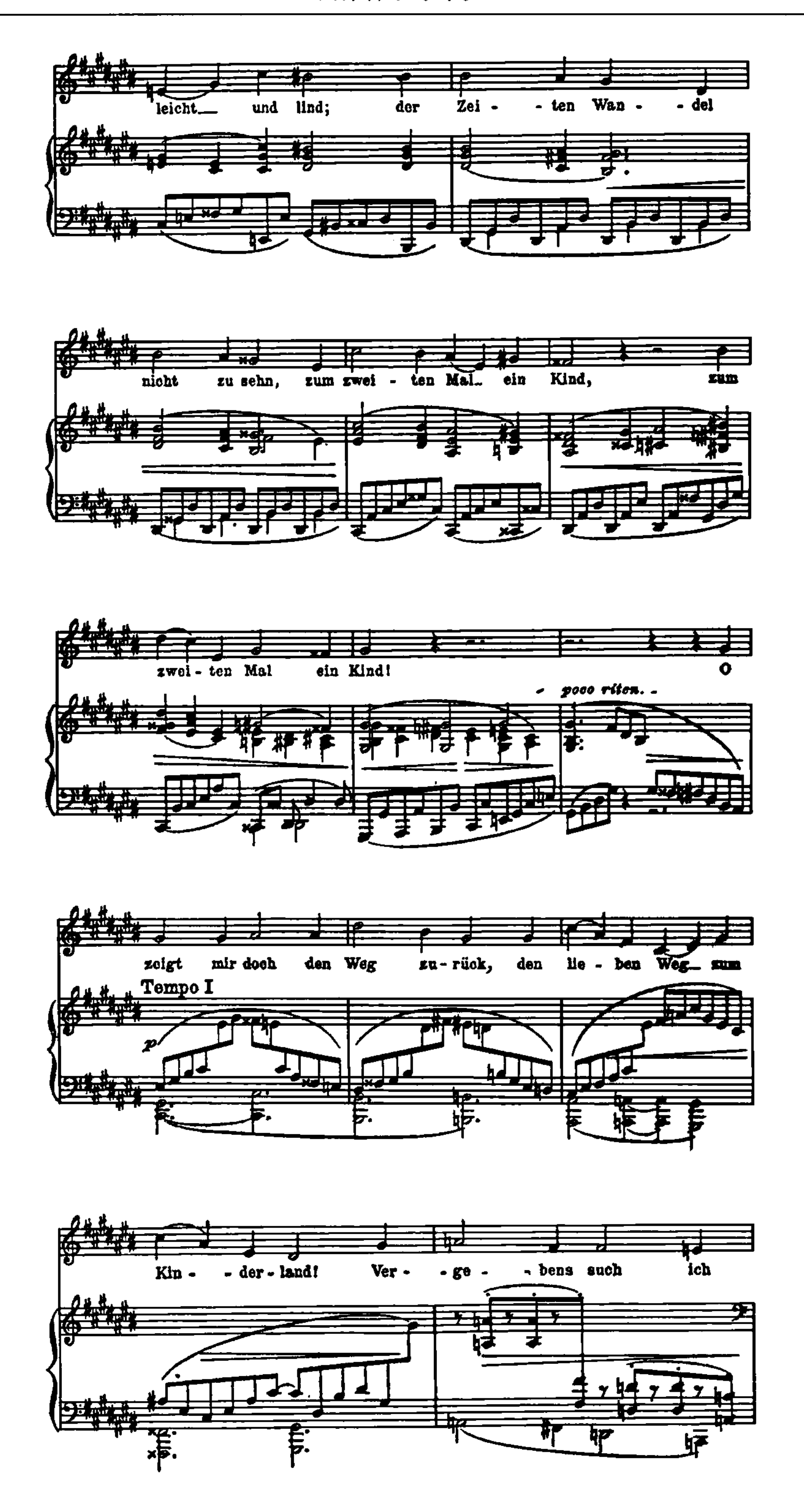
sehr leise
Die
The
Win - de, die lau - en, ver - hal - ten den Hauch, und der Him - mel ruht auch, ihr
sweet scented Zephyr his gam - bol - ing stays, and the clouds, ev - en, pause on such
rit.
a tempo
cresc.
Ant - litz zu schau - en. Und es spie - - geln die Was - - ser so
beau - ty to gaze, — while the tide rip - ples gent - - ly so
ohne Verschiebung
a tre corde
klar — und so mild, das rei - - zen - de Bild im
smil - - ing and green. How fair is the scene by the
Man - - za - na - res, wie das Mäd - chen
Man - - za - na - res, where the maids spread

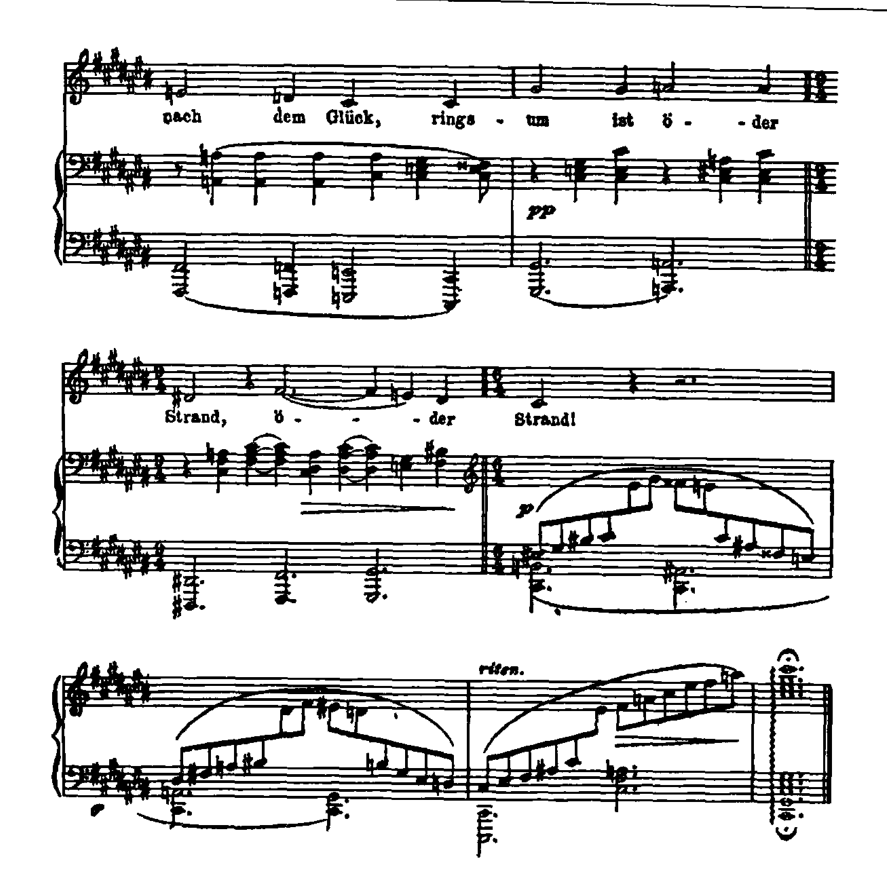

mf
rit.
Lin - nen spült und trock - net - im Win - de.
lin - en on the green banks to dry.
a tempo
mf
rit.
p Verschiebung
una corda
Pedal in jedem Takt.

（附谱十一）


O wüsst ich doch den Weg zurück.
Klaus Groth.
我猶識歸途
(Orig. E dur)
Etwas langsam. (Un poco lento.)
Brahms.
O wüsst ich doch den
Weg zu - rück, den lie - - ben Weg zum
Kin - - der - land! O wa - - rum sucht ich
nach dem Glück und liess der Mut - ter
Hand, der Mut - - ter Hand?


Lebhafter werdend. (Più animato.)
O wie mich seh - net aus - zu-ruhn, von
cresc.
kei - - nem Stre - - ben auf - - ge weckt, die
mü - den Au - gen zu - zu-tun, von Lie - be sanft be -
deckt, von Lie - - be sanft be -
deckt!
Und nichts zu for - schen,
nichts zu spähn, und nur zu träu - men
cresc.


leicht und lind; der Zei - ten Wan - del
nicht zu sehn, zum zwei - ten Mal ein Kind, zum
zwei - ten Mal ein Kind! O
poco riten.
zeigt mir doch den Weg zu - rück, den lie - ben Weg zum
Tempo I
p
Kin - der - land! Ver - ge - bens such ich


nach dem Glück, rings - um ist ö - - der
pp
Strand, ö - - - der Strand!
p
riten.

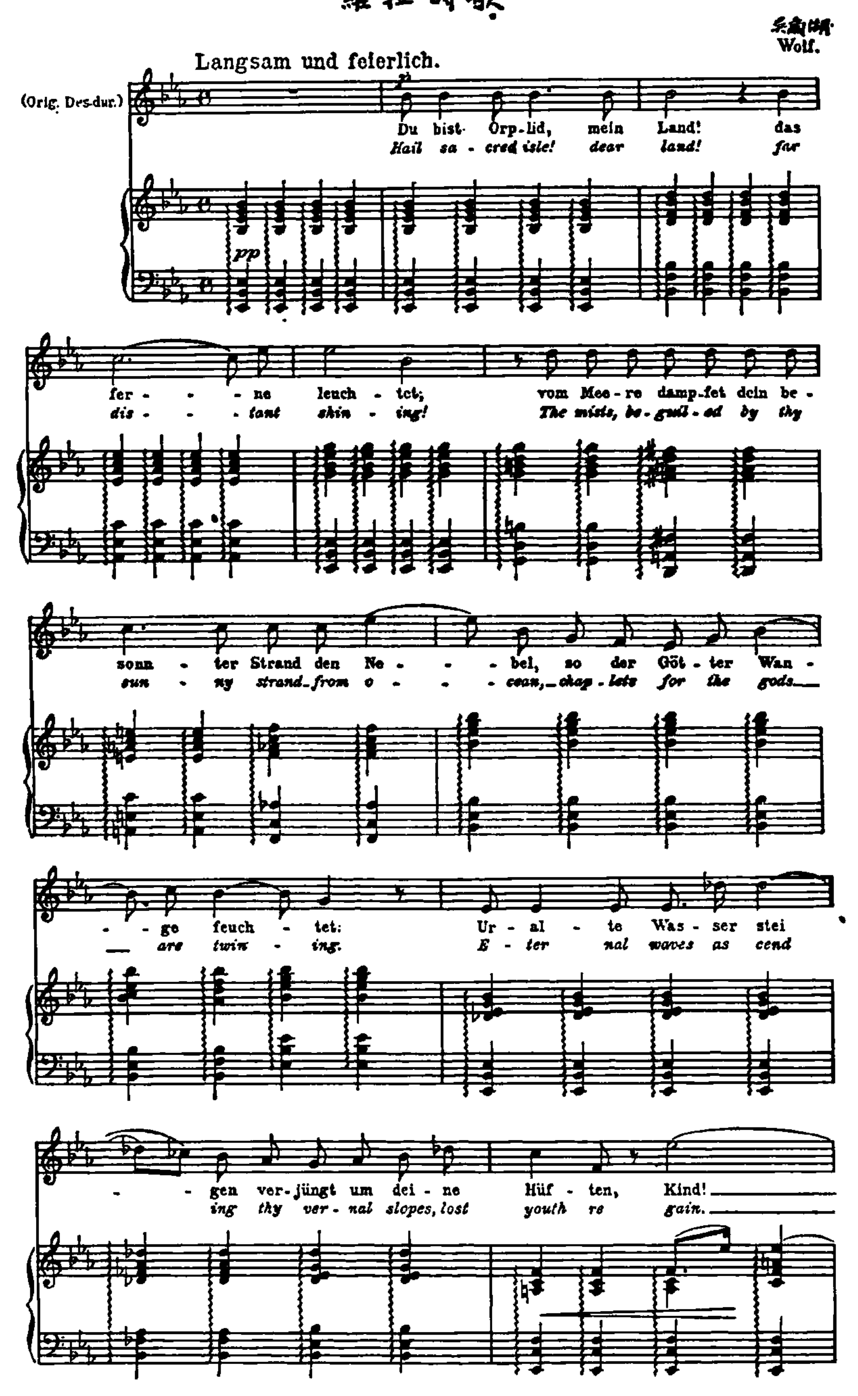
（附谱十二）

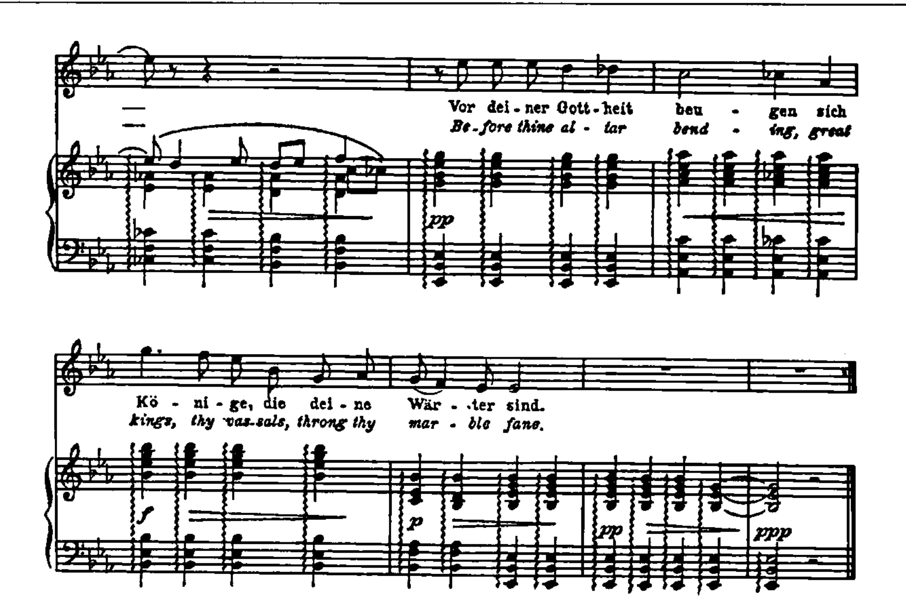
Gesang Weylas.

Weyla's Song.

Mörike.

維拉詩歌
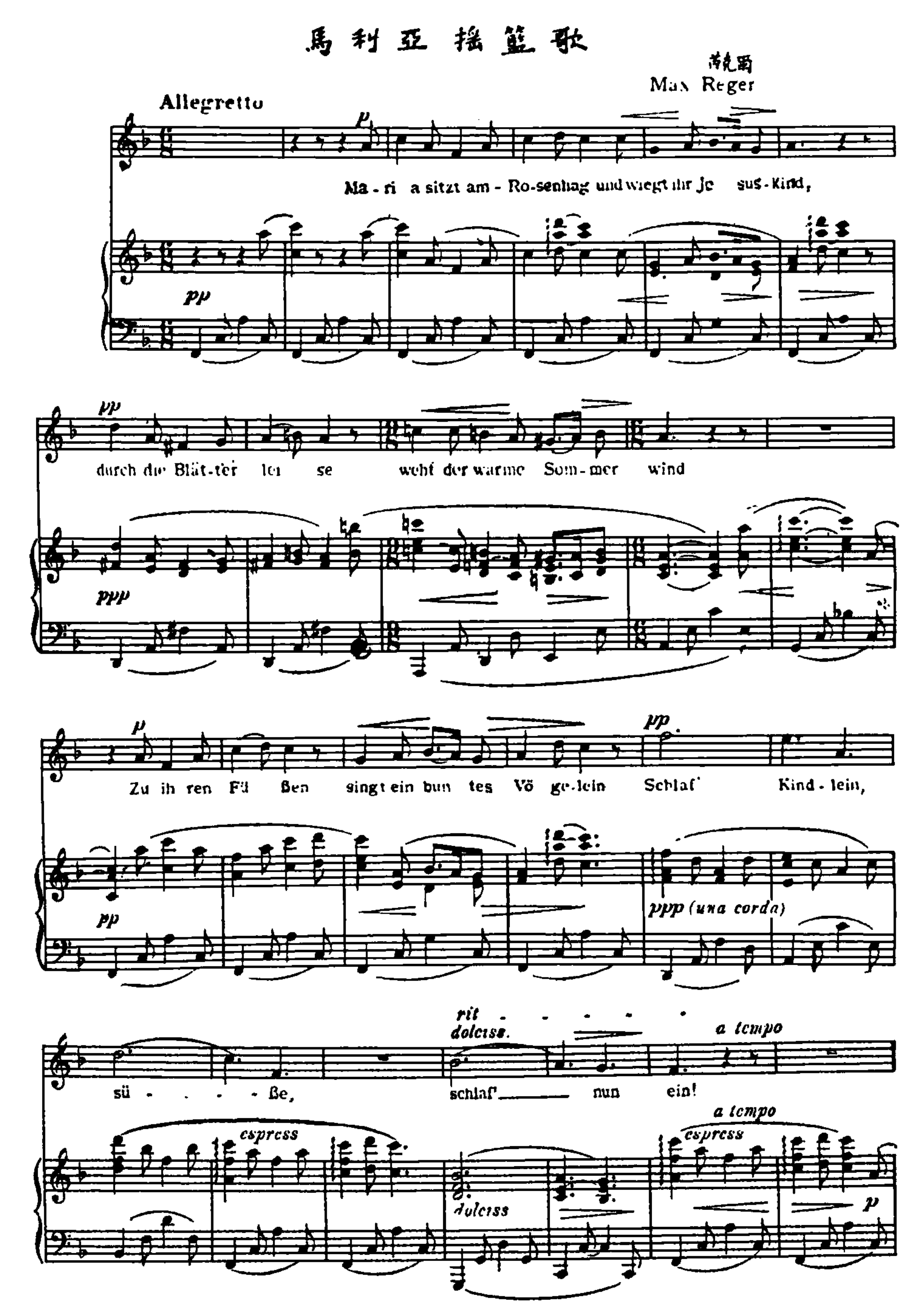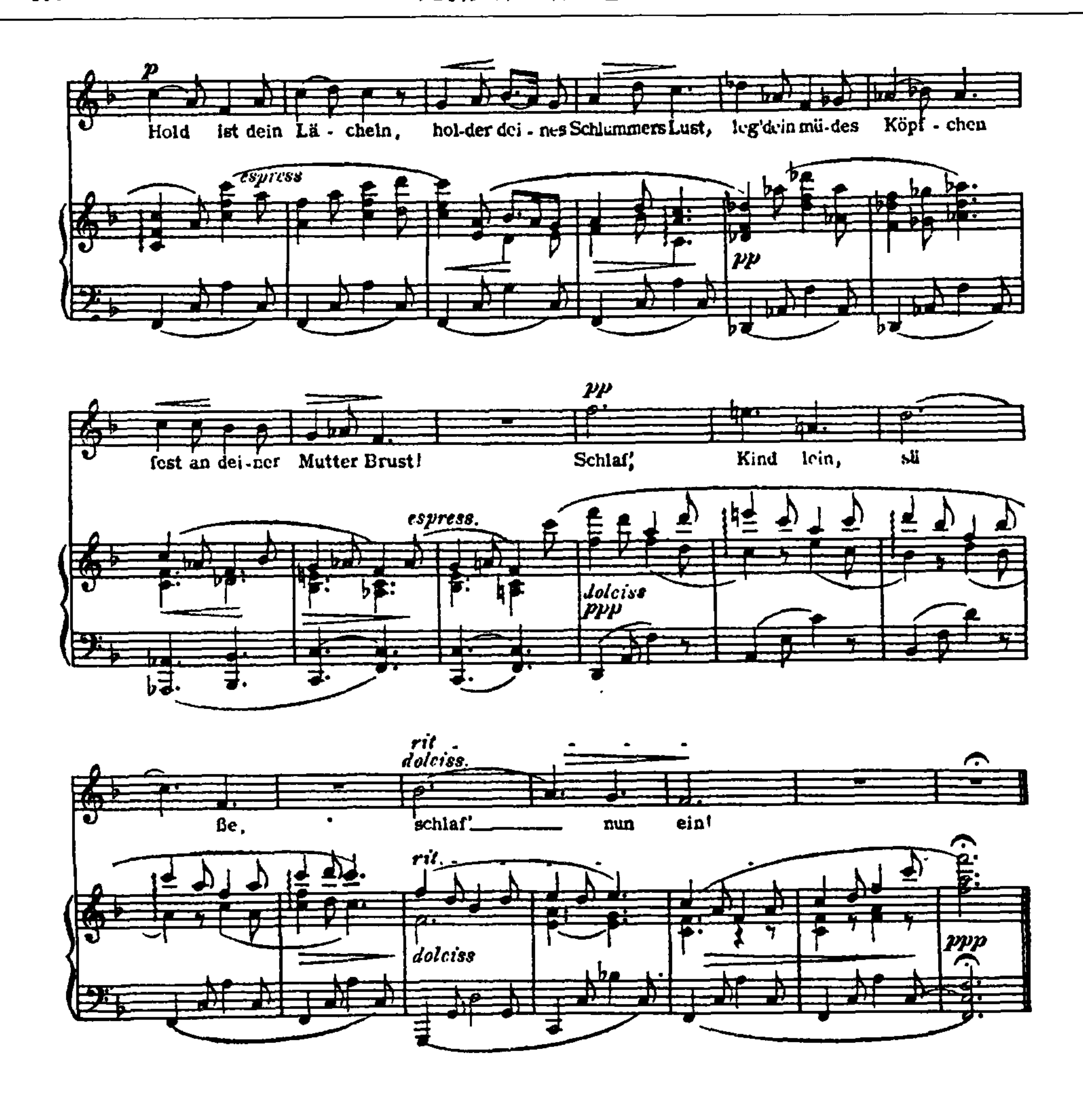



Vor dei - ner Gott - heit beu - gen sich
Be - fore thine al - tar bend - ing, great
pp
Kö - ni - ge, die dei - ne Wär - ter sind.
kings, thy vas-sals, throng thy mar - ble fane.
f
p
pp
ppp

（附谱十三）
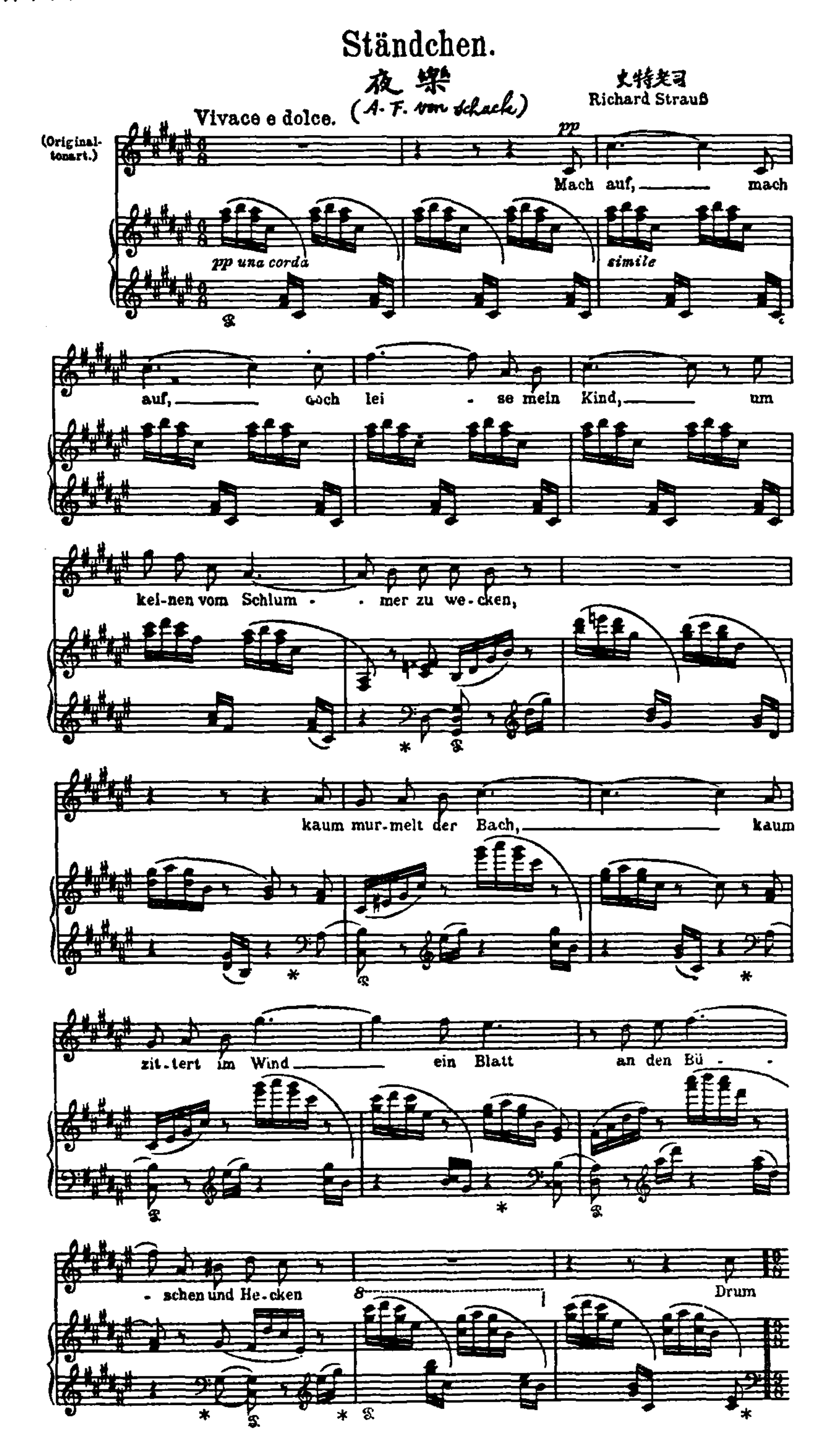
Mariä Wiegenlied
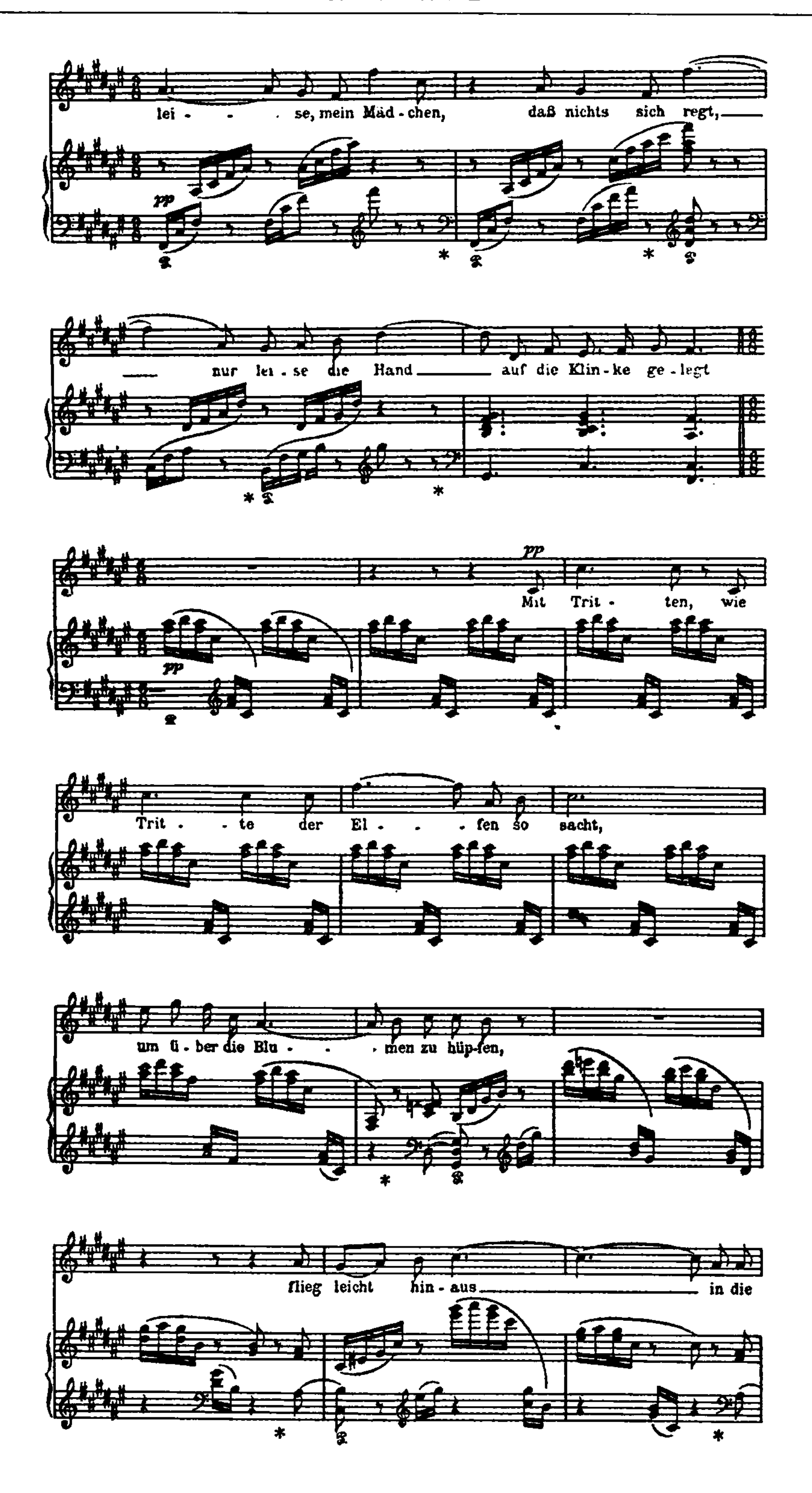
(Martin Boelitz)
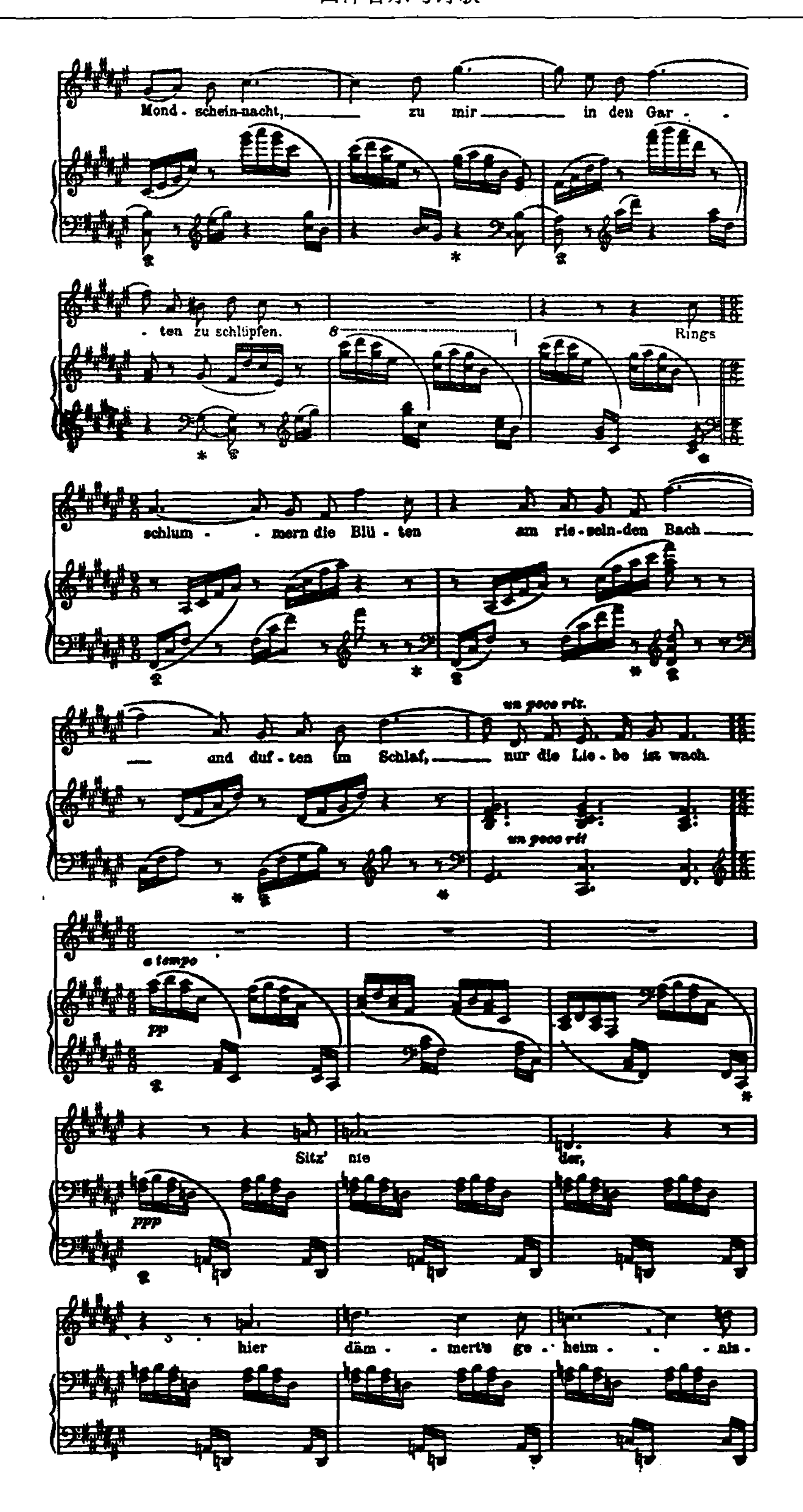



p
Hold ist dein Lä - cheln, hol-der dei - nes Schlummers Lust, leg'dein mü-des Köpf - chen
espress
pp
fest an dei-ner Mutter Brust!
Schlaf', Kind lein, sü
espress.
dolciss
ppp
rit.
dolciss.
ße, schlaf' nun ein!
rit.
dolciss
ppp
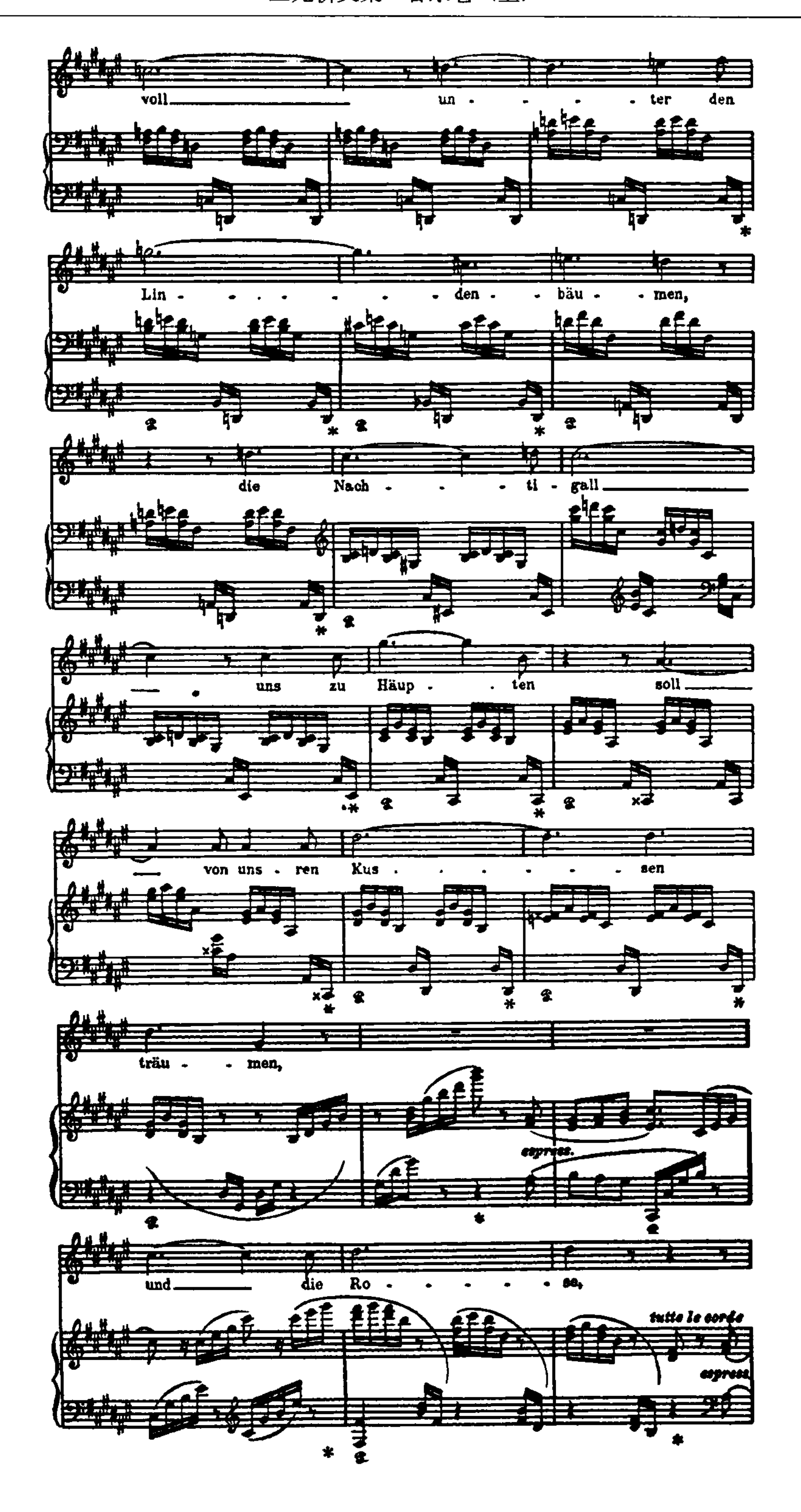
（附谱十四）
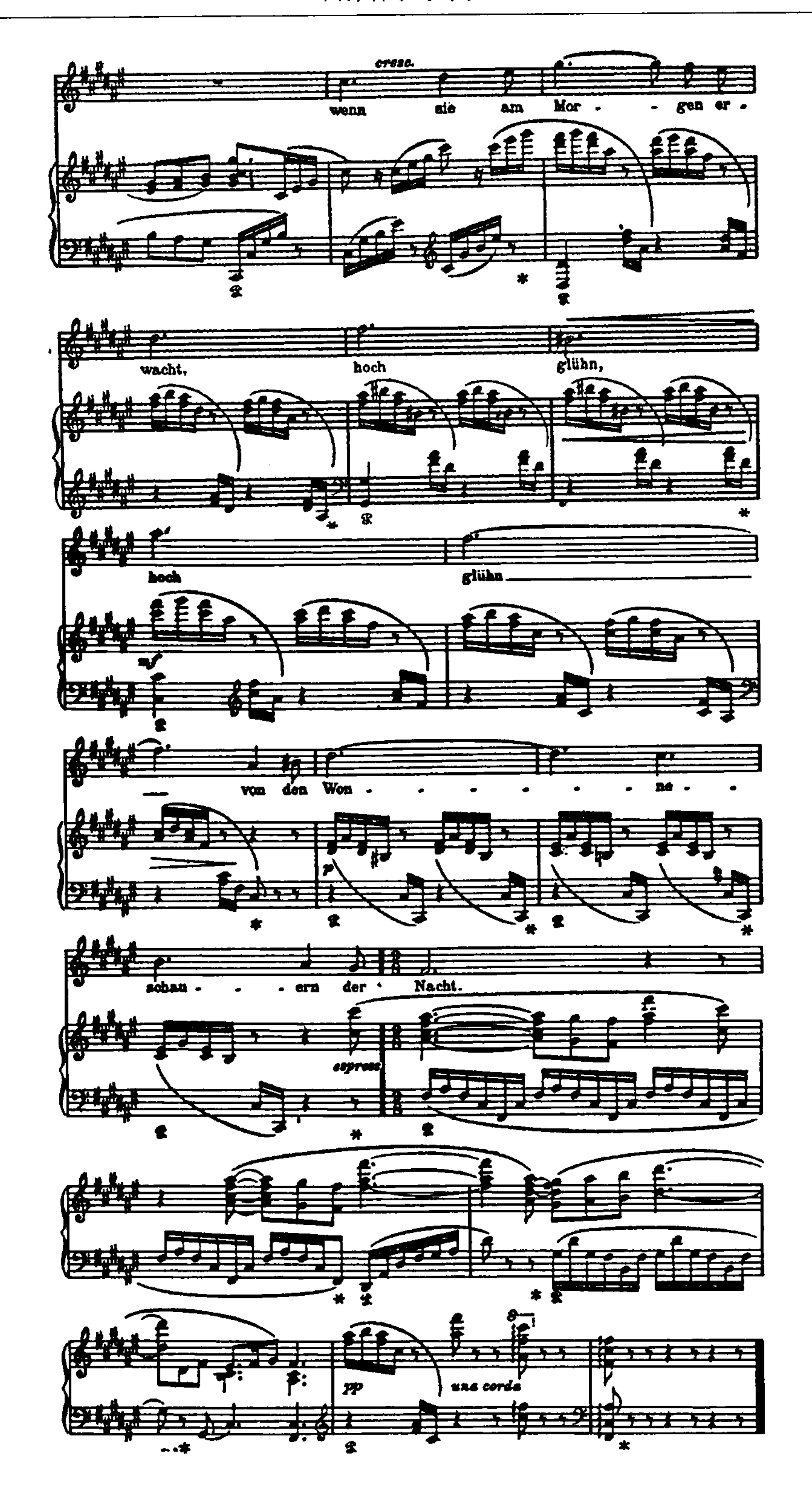

Ständchen.
夜樂
(A. F. von Schack)
Richard Strauß
Vivace e dolce.
(Original-tonart.)
pp
pp una corda
simile
Mach auf, mach auf, doch leise mein Kind, um keinen vom Schlummer zu wecken,
kaum murmelt der Bach, kaum zittert im Wind ein Blatt an den Büschen und Hecken
Drum


lei - - . se, mein Mäd - chen, daß nichts sich regt, nur lei - se die Hand auf die Klin - ke ge - legt
Mit Trit - ten, wie Trit - - te der El - - - fen so sacht,
um ü - ber die Blu - - - men zu hüp - fen,
flieg leicht hin - aus in die



Mond - schein-nacht, zu mir in den Gar -
- ten zu schlüpfen.
Rings
schlum - - mern die Blü - ten am rie - seln - den Bach
und duf - ten im Schlaf, nur die Lie - be ist wach.
un poco rit.
un poco rit.
a tempo
pp
ppp
Sitz' nie der,
hier däm - - mert's ge - heim - - - nis -


voll un - - - ter den
Lin - - - - - - - - den - - bäu - men,
die Nach - - - - ti - gall
uns zu Häup - - ten soll
von uns - ren Kus - - - - - - - sen
träu - - men,
espress.
und die Ro - - - - - - se,
tutte le corde
espress.


cresc.
wenn sie am Mor - gen er - wacht,
hoch glühn,
hoch glühn
von den Won - - ne -
schau - ern der Nacht.
mf
p
espress.
pp
una corda